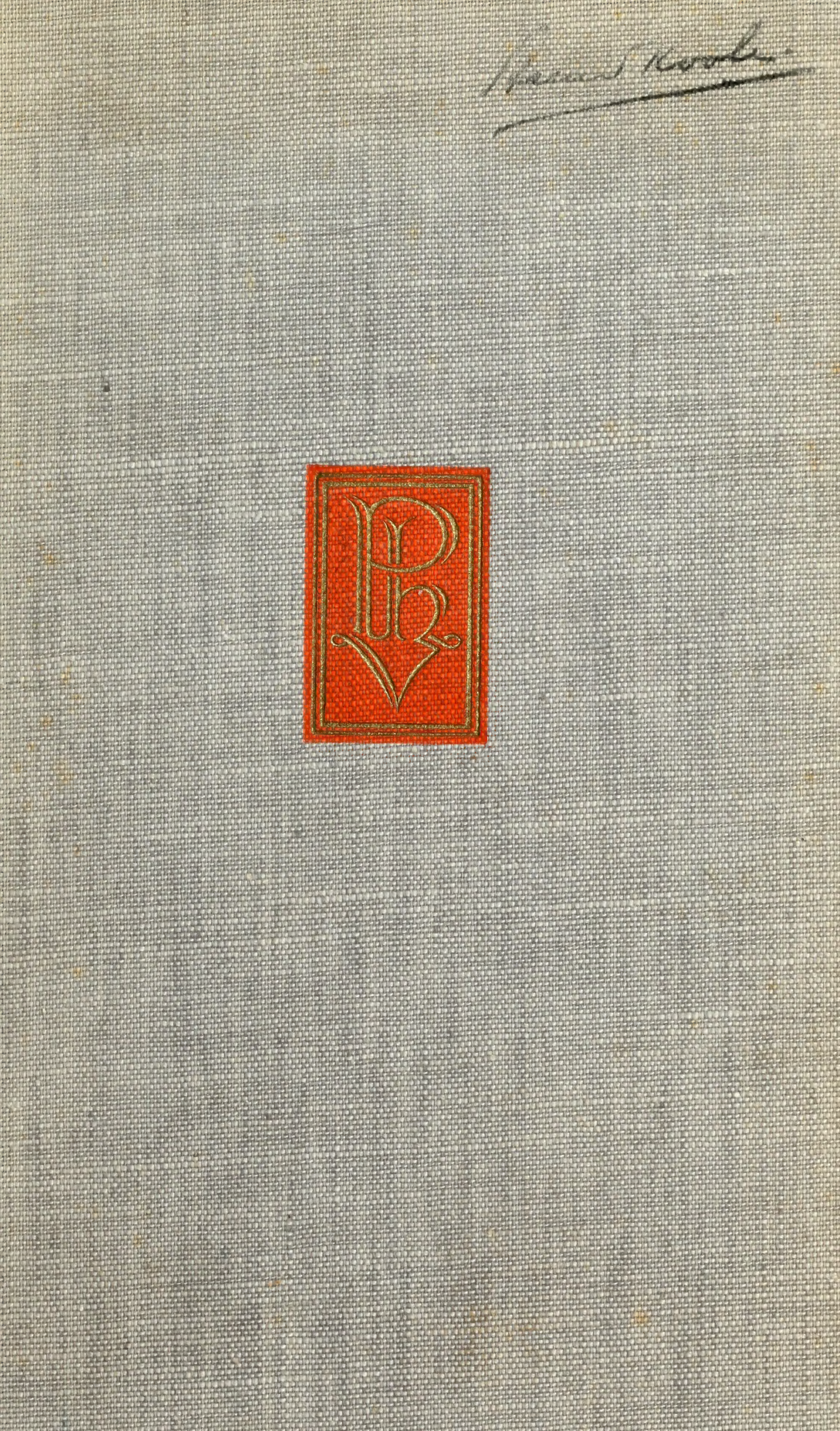






HERMAN GRIMM
LEBEN RAPHAELS



JUGENDLICHES SELBSTBILDNIS
Um 1499. Kreidezeichnung. Museum Oxford

HERMAN GRIMM

LEBEN RAPHAELS

VOLLSTÄNDIGE AUSGABE

ERSCHIENEN IM PHAIDON-VERLAG · WIEN

DRUCK DES TEXTES: OFFIZIN HAAG-DRUGULIN AG. IN LEIPZIG
DRUCK DER BILDER: KUNSTTIEFDRUCK CHWALA WIEN

DIE HERAUSGEBERARBEIT BESORGTE
LUDWIG GOLDSCHEIDER

VORBEMERKUNG

Herman Grimms Arbeit an „Raphael" war sein eigentliches Lebenswerk. Seine ersten Essays kreisten um die Gestalt dieses Meisters; den letzten Versuch machte er noch knapp vor seinem Tode in dem Fragment „Raphael als Weltmacht". Sein „Leben Raphaels" schrieb er dreimal in vollkommen verschiedener Fassung. Die erste Ausgabe erschien 1872, als erster Band eines zweibändig gedachten Werkes: Vasaris Raphael-Biographie, übersetzt und kommentiert von Herman Grimm. Die Kommentierung war so umfangreich, daß dieser Band 400 Seiten umfaßte. Ein zweiter Band erschien nicht. 1886 kam das gleiche Werk als 2. Auflage heraus und war in einem Band abgeschlossen. Für die englische Ausgabe, die bald danach in Boston erschien, wurden einzelne Teile umgearbeitet. Die 3. Auflage von 1896 war ein vollkommen verändertes Werk. Herman Grimm hatte sich von Vasari und auch von Passavant freigemacht. Der Text dieser Auflage beruhte auf den Vorlesungen, die der Autor an der Berliner Universität über Raphael hielt.

Unser Neudruck gibt die 3. Auflage ungekürzt wieder. Weggelassen sind nur einige wenige Seiten, auf denen Grimm von Stahlstich-Reproduktionen nach Raphael-Gemälden, von Cornelius und anderen überholten Dingen spricht. — Sehr wichtig sind dagegen die drei Aufsätze, die diesem Band beigegeben sind. Sie machen in gewissem Sinne unsere Ausgabe zur ersten wirklich vollständigen. „Raphael als Weltmacht" ist der Anfang einer versuchten vierten Neugestaltung des Raphael-Buchs und deshalb nicht mißbar; der Essay „Raphael und Michelangelo" stammt aus dem Jahre 1856, ging in veränderter Fassung teilweise in das

Werk „Leben Michelangelos“ ein, ist aber in dieser Form als Abrundung des Raphael-Buchs unentbehrlich; der Disputa-Aufsatz, dem Essayband von 1865 entnommen, ist in seiner Anlage für die Form der 1. und 2. Auflage des Raphael-Buchs charakteristisch; außerdem bringt dieser Essay eine g e r e i m t e Übertragung aller Raphael-Sonette, die in allen Auflagen fehlen; die 1. und 2. Auflage enthielten im Schlußkapitel eine reimlose Übersetzung der Gedichte von Raphael, die aber in der 3. Auflage weggefallen waren.

Herman Grimms „Leben Raphaels“ ist auch als wissenschaftliches Werk unveraltet. Einige wenige Anmerkungen des Herausgebers (durch Kursivschrift gekennzeichnet) versuchen an wichtigeren Stellen die Meinung von heute anzudeuten. — Daß die Herausgabe mit zahlreichen Bildbeigaben nach Gemälden und Handzeichnungen Raphaels erscheint, entspricht einer Notwendigkeit: Bücher dieser Art sind ohne Abbildungen fast unverständlich und der Leser hat dann die Mühe sich diese unentbehrliche Anschauung an anderer Stelle zu verschaffen.

Der biographische Aufsatz von Wilhelm Waetzoldt ist dem Werk „Deutsche Kunsthistoriker“ entnommen und mit Erlaubnis des Verlags E. A. Seemann, Leipzig, wiedergegeben.

PHAIDON-VERLAG

ERSTES KAPITEL

Raphael und die Geschichte der Menschheit. — Das Quattrocento

---

1

RAPHAEL UND DIE GESCHICHTE DER MENSCHHEIT

Von Raphael werden die Menschen immer wissen wollen. Von dem jungen, schönen Maler, der alle anderen übertraf. Der früh sterben mußte. Dessen Tod ganz Rom betrauerte. Wenn die Werke Raphaels einmal verloren sind, sein Name wird eingenistet bleiben in das Gedächtnis der Menschen.

In fünfundzwanzig Jahren wird die Welt das vierhundertjährige Erinnerungsfest seines Todes begehen[1]. Alle Völker und alle Religionen werden ihn feiern. Wir leben dann in dem neuen Jahrhundert. Fünf Jahrhunderte wird die Menschheit dann hinter sich haben, die sie verstehen muß, um sich selbst besser zu begreifen. Das neunzehnte zuerst, in dem wir heute noch ein wenig drinstecken. Es wird als das des geistigen Ineinanderströmens der Völker erscheinen. Das achtzehnte war das der geistigen Befreiung, die mit Voltaire begann und mit Friedrich und Napoleon abschloß. Das siebzehnte das des dreißigjährigen Krieges in Deutschland und der französischen Monarchie unter Ludwig XIV. Das sechzehnte ist das Luthers. Das fünfzehnte oder, wie wir mit den Italienern zählen, das Quattrocento, das der Erfindung der Buchdruckerkunst. In sein letztes Viertel fällt Raphaels Geburt.

Raphael war der Sohn eines Malers im mittleren Italien. Mußte als kleiner Knabe schon in ein fremdes Atelier eintreten. Verwaiste früh. Gelangte jung, aber als fertiger Maler bereits, nach Rom in die höchsten Kreise. Arbeitete dort, starb vor seinem vier-

---

[1]) *Das war 1520.*

zigsten Jahre und hinterließ in Rom einen Palast, Reichtum, trauernde Freunde, doch keine Familie. Neben Michelangelo und Lionardo da Vinci wurde ihm seinerzeit nur die dritte Stelle gegeben, heute übertrifft er an Ruhm sie und alle Maler, die je gelebt haben[2].

Das wiederauftauchende Altertum warf seine ersten Strahlen in die Zeiten der Kindheit Raphaels. Wie müssen sie geleuchtet haben und wie die Zukunft, die das neue Licht versprach! Wie muß es Raphael in die Seele gedrungen sein! Raphael, der nicht ahnte, was historische Kritik sei, sondern was Anmutendes erzählt oder gedruckt wurde, für bares Gold nahm. Alle glaubten alles damals. Nur ganz einzelne, die in der Stille manches bezweifelten. „Geschichte" bedeutete den Anblick eines festlichen Gedränges herrlicher Männer und Frauen, die ein in Urzeiten sich verlierendes Dasein erfüllten, dessen Umfang niemand ermaß. An dessen Anfang Adam und Eva, die beiden schönsten Menschen, standen. Und all die Bewohner dieser strahlenden Vergangenheit schienen gewußt zu haben, ihre Aufgabe werde sein, zukünftigen Völkern das Beispiel zu gewähren, wie auf Erden gelebt, gedacht und genossen werden müsse.

In allen Zeiten hat eine Ahnung des Vergangenen und Zukünftigen über uns Menschen geschwebt. Ein Gefühl kommenden Glücks oder Unheils hat unsere Schritte vorsichtiger oder leichter gemacht. Zuversicht und Besorgnis haben gewechselt. Ich erinnere mich meiner Jugend, wo der gesamte Bereich der Geschichte noch einen betörenden Anblick bot. Eine unwiederbringliche Vergangenheit lockte mich an; die Erforschung uranfänglicher, heroischer Zeiten erschien als das edelste Ziel der Wissenschaft. Die Menschen waren anfangs größer und stärker und sprachen mit den Überirdischen.

Heute dehnt das Vergangene als eine in ungleichmäßigem Lichte daliegende, unübersehbare Ebene freudlos vor unseren Augen sich aus. Richten wir die Aufmerksamkeit dieser oder jener Stelle zu, so tritt sie mit gleichgültiger Deutlichkeit hervor, das übrige verharrt in Dämmerung und Verschwommenheit, und die gesamte Vergangenheit gewährt trotz unzählbarer Details kein Bild. Die Gegenwart wiederum, die uns früher als unfaßbar erschien, bie-

---

[2]) *Dies galt noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts. Unserem Kunstgefühl stehen andere Namen näher: Rembrandt und Velazquez, vielleicht auch Tizian und Greco.*

tet eines. Das im Leben des Tages uns umdröhnende Gewirr von Tatsachen lasse sich, glaubten wir früher, nicht zusammenfassen. Goethe hatte gesagt: „Unmöglich ist's, dem Tag den Tag zu zeigen“. Diese Worte gelten heute nicht mehr. Goethe stak in einer schwerfälligen Zeit. Ein ihm unbekanntes Element augenblicklicher Umwandlung des Geschehenden in Historie ist zu einem Teile unseres öffentlichen Lebens geworden. Fürst Bismarck hat in seinen Ansprachen der letzten Zeiten mündlich eine Geschichte der Gegenwart gegeben. Wir sind uns wohl bewußt, daß das heute, gestern und morgen sich Ereignende der weiteren Zukunft, welche die uns noch geheim bleibenden Akten lesen darf, in Einzelnheiten einen anderen Anblick gewähren wird; allein wir heute Lebenden erfahren aus direkter Einwirkung der Menschen den Willen, die Absichten und die Kraft derer, die die Geschichte der Völker geistig und ungeistig heute formen und vorwärtsbewegen, und wir glauben, daß die Gegenwart wichtiger als die Vergangenheit sei und u n s e r Urteil über sie zutreffender als das zukünftiger Generationen, obgleich diese mehr Details dann kennen. Die Zukunft aber, die früher freudig erwartet wurde, steht den meisten heute drohend dicht bevor wie ein Engpaß mit zum Einsturze sich neigenden hohen Felswänden, in deren Schatten hinein uns etwas drängt und vorwärtsstößt. Wir fühlen, daß wir müssen.

Ich sage „den meisten“, denn ich selbst denke anders. Ich teile die Besorgnis nicht, geistige Güter könnten verloren gehen; die Freiheit, die wir sicher haben und die immer noch anwächst, trägt jede Art von Selbstkorrektur in sich. Der Mangel an innerem Frieden, der Verlust an äußerer Ruhe werden betrauert und für unersetzlich gehalten; ich sehe überall nur Gewinn. Immer noch haben wir doch die lichten Tage mit ihrer Sonne und die stillen Nächte mit ihrem Schlafe. Es stehen mir Entwicklungen der Menschheit vor den Augen, die mitzumachen mir versagt sein wird, die mir aber als so glänzend schön erscheinen, daß es um ihretwillen wohl der Mühe wert wäre, das menschliche Dasein noch einmal zu beginnen.

In diesen Gedanken befangen, suche ich das Leben der Männer zu erforschen, die für ihre Zeit die Pegelhöhe des geistigen Zustandes bezeichnen. Die wenigen, aber die unverwüstlichen. Die ewigen Apfelbäume, die der ewig nachwachsenden Jugend, soviel Früchte von ihnen abgeschüttelt werden, jeden Morgen in

vollen Früchten getreu wieder entgegenlachen. Hier liegt unsere historische Arbeit für alle Zukunft. Niemals wird die Erforschung der Geschichte dieser Männer aufhören. Immer wird sie unsere vornehmste naturhistorische Arbeit sein.

Wie anders, mit denen von heute verglichen, waren die Gestalten lebender Menschen, die Raphael, dieser wunderbare Historiograph seiner Gegenwart, an die Wände der Camera della Segnatura malte. Vergangenheit und Gegenwart schmolzen ihm in eins zusammen. Der Übermut seiner Zeit fliegt uns aus ihnen entgegen. Schöner ist das antike Dasein niemals interpretiert worden als in diesen Gemälden. Die Sorglosigkeit der ewigen Ferienzeit, in der auf dem Olymp einstmals und nun wieder in den Palästen der Großen das Dasein durchgespielt wurde, führt er uns entgegen. Wenn Raphael auf der Schule von Athen Paulus darstellt, ist es nicht der das Schwert der Kirche führende harte Genosse des steinernen Petrus; sondern die neue Lehre, die er den Athenern bringt, tönt schmeichlerisch aus seinem Munde in das Volk hinein, das in freundlicher Neugier ihn dicht umgibt. Sie sollten ihre eigenen Dichter doch nur recht verstehen, sagt Paulus ihnen, um inne zu werden, daß ihre altgewohnten Überzeugungen und die Lehre Christi den gleichen Inhalt hätten. Kein anderer als Raphael konnte das malen. Für Raphael war, was die alten Dichter sagten und was Paulus predigte, dieselbe glücklichmachende Lehre. Keine Kreuzigung hat er gemalt, keinen Ölberg, keinen Judaskuß, keine Geißelung, kein Ecce homo. Die „Kreuztragung" zusammenzustellen, scheint fast ein Zwang gewesen zu sein: Angst und Marter zu malen, verhinderte ihn ein inneres Widerstreben. Bei der Darstellung des Kampfes Konstantins mit Maxentius überstrahlt das Vorstürmen der siegreichen Armee das Unterliegen der Besiegten. Und beim „Kindermorde" überwiegen die Szenen, wo die Mütter mit ihren Kindern den Verfolgern noch entrinnen[3].)

Dieser Neigung, das Freundliche, Kraftvolle, Beglückende als das Herrschende darzustellen, kam das Schicksal entgegen, dessen Gunst Raphael bis zu seinem Tode treu blieb. Er sollte nur so lange leben, als Rom und Italien ihm das zu bieten vermochten, dessen er für seine Kunst bedurfte.

---

[3]) *Siehe Abbildung S. 439, 440.*

2

DAS QUATTROCENTO

Raphael, mit dem Familiennamen Santi, wurde geboren in Urbino 1483 und starb 1520 in Rom. Sein letzter Weg aus seinem Palaste zum Pantheon, wo er begraben liegt, läßt sich noch nachgehen.

Es ist der Gewinn derer, die früh sterben, daß sie den späteren Zeiten in jugendlicher Gestalt vor den Augen stehen. Ich habe die Lebensarbeit Michelangelos beschrieben[4]), den die Wellen unablässig neu zustürmender Schicksale hin und her schleuderten, bis er im höchsten Alter, wie eins seiner Gedichte sagt, „auf zerbrechlichem Fahrzeuge den Hafen erreichte, der uns allen zuletzt sich auftut". Mit diesem ewigen Kämpfer zugleich hat Raphael die Welt bewohnt. Auch um ihn her wurde geistig und mit den Waffen gestritten, der Lärm aber brach in seine Werkstätte nicht hinein. Mit Männern, die anderen furchtbar waren, verkehrte er friedlich. Ruhig von Stufe zu Stufe empor und schweigend hat er den ihn und andere beglückenden Weg vollendet. —

Szenen harter Grausamkeit und der Vernichtung haben das Quattrocento erfüllt, aber die innere Unruhe der Nationen war noch nicht angebrochen, deren letzte Steigerung wir heute zu erleben scheinen. Die geistig fortschreitende Welt war kleiner damals. Heute bedeutet sie alle durch Elektrizität und Dampf zu einem einzigen Schauplatz verbundenen Meere und Erdteile; damals kam nur ein Teil von Europa in Betracht. Und dieses Europa war menschenleer, verglichen mit heute, und durch dürftige Wege nur die Länder unter sich und in sich verbunden, während unendliche Dialekte die einzelnen Völker in sich getrennt hielten. Man wußte wenig voneinander.

Ruhe war im Quattrocento die Voraussetzung menschlicher Existenz. So wie damals ist später nicht wieder gelebt worden. Niemanden bekümmerte das Bevorstehende. Von welchem Hauche tiefsommerlicher Stille wird Raphaels Madonna della Sedia umweht. Es scheint unmöglich, daß dieser Mutter und diesem Kinde die furchtbare Zukunft zuteil werden könne, deren Bericht den Inhalt der Evangelien bildet. Der Frieden, der diese junge Frau umschwebt, scheint für alle kommenden Tage auszureichen. Uns,

---

[4]) *Leben Michelangelos, von Herman Grimm. (Illustrierte Ausgabe des Phaidon-Verlages.)*

die wir zurückblicken, scheint es, als seien die Tage und Stunden damals voller von Zeit gewesen, der Pulsschlag der Menschen langsamer, das Herankommen des Alters friedlicher. Eine Dämmerung lag über den Nationen. Sie wollten für sich sein. Jede Stadt, jedes Dorf betrachtete sich als die Mitte der Welt. Der einzelne hält sich zurück. Es wird gelesen und auch Briefe werden gewechselt, aber wir zählen heute die wenigen Bücher, die Jahr auf Jahr herauskamen; die ihrerzeit selten und kostbar waren und nur in wenige Hände gelangten. Gedrucktes regte die Massen noch nicht auf, beruhigte sie noch nicht. Das gesprochene Wort war die vermittelnde Macht der in geringen Beträgen hervortretenden Gedankenarbeit. Geistiger Besitz ward mühsam und tropfenweise von einzelnen gewonnen. Geistiger Verkehr war vorsichtig und langsam.

Die Menschen verbringen den größten Teil ihres Lebens zu Hause und jeder hat ein Haus, in das er hineingehört. Reisende werden mißtrauisch angesehen. Die Schleier, die die Ferne verhüllen, sind dicht, die Fremde erscheint rätselhaft, die Wege, sobald man die Türme der Vaterstadt aus den Augen verloren hat, gefährlich, die Rückkehr auch von kleinen Reisen ungewiß. Es ist, als komme man niemals wieder. Jede Stadt ist mit festen Mauern umgeben, und die Tore sind bewacht und verriegelt. —

Der Boden Italiens scheint von der Natur zu Hervorbringung von Städten bestimmt zu sein. Feste Stellen, wo man sein Volk, seine Götter und seine Reichtümer verteidigt. Vor Roms Gründung schon haben viele von den heutigen italienischen Städten auf ihrer Stelle gestanden. Für den städtetragenden Boden Italiens war das gesamte römische Dasein nur eine Episode. Die 500 Jahre vor und die 500 Jahre nach Christus haben römische Republik und römisches Kaiserreich produziert: unter beiden Herrschaften vegetierten die Städte fort, und als die 1000 Jahre vorüber waren, erhob sich ihr selbständiges Wachstum zu neuem Triebe, bis sie heute, zum erstenmale seit unvordenklicher Zeit, ein einiges freies Italien als ein sie alle gemeinsam umfassendes Element hervorgebracht haben. Denn trotz Königreich und Volksvertretung besteht diese Herrschaft der Städte heute noch. Immer noch bilden die Bürger der großen und kleinen Städte das konversative Element, das den Staat aufrecht hält. Und so wird es sein, solange der romanische Charakter besteht. Das römische Reich ist seinerzeit nur ein ungeheures Konglomerat von Städten gewesen, die die Länder um das

Mittelmeer erfüllten. Daß es seine Eroberungen ausbreitete, bedeutet, daß es Städte gegründet hat. Und nur so weit reichte seine Macht, als Städtegründung möglich war. Völker, die nicht in Städten wohnten, hat Rom sich nie zu assimilieren verstanden, und das städtelose Dasein in Germanien war das, was die Römer an der Unterwerfung der deutschen Völker verzweifeln ließ.

Dies also hatten die italienischen Städte im Quattrocento vor den anderen Städten der Welt voraus, daß sie von älterem Adel waren als sie. Die flandrischen Städte standen im Quattrocento machtvoll und reich da: die italienischen aber waren ihnen an geistigem Gehalt über.

Die italienischen Städte sind wie von Bienenvölkern bewohnt, die, indem sie unaufhörlich Gewinn zutragen, den Bau kunstmäßig gewirkter Wohnstätten aus dunklem Triebe zugleich vollziehen. Bauen von Kirchen und Palästen, immer wie für allezeit berechnet, erschien als das selbstverständlich Notwendige. Eine Rückkehr zu den architektonischen Formen des Altertums begann im Quattrocento, die man aus ihren Überbleibseln in plötzlichem Verständnis wieder anwenden lernte. Die durch den Buchdruck sich verbreitenden antiken Autoren erleichterten das. Die herrschende Gesellschaft des Quattrocento sah sich als mit der Fortsetzung der altrömischen Herrlichkeit betraut an. Nicht nur die Künstler und die Gelehrten dachten so. Auch die geistlichen und weltlichen Herrn machten Jagd auf Altertümer. Man schied die glorreiche alte Zeit weder der Nationalität noch der Zeit nach: Griechen und Römer in allen Jahrhunderten bildeten ein gleichartiges, mit allen Gaben des Geistes ausgestattetes ideales Reich, das man (wie die im Kyffhäuser schlummernde Deutsche Kaisermacht) wieder zum Leben zurückzubeschwören sich getraute. Es war, als werde das abgerissene glänzende Gewebe neu auf den Webstuhl gespannt und in alter Pracht fortgesetzt. Uns erfreut an diesem Traum die Unschuld, mit der die Italiener sich ihm hingaben. Wir machten ihnen nicht zum Vorwurfe, in dieser freudigen Erwartung sich auf das nicht vorbereitet zu haben, was das kommende Jahrhundert tatsächlich dann gebracht hat. —

In keiner Epoche unseres Jahrtausends ist die Empfänglichkeit für die Werke der bildenden Kunst und auch künstlerische Schöpferkraft bei den europäischen Völkern so groß gewesen als im Quattrocento. Der dauernde Besitz oder die zeitweise Berufung der Maler, Bildhauer und Architekten war Ehrensache für Städte

und Fürsten. Die vornehme Stellung, die große Meister innehatten, verdankten sie der allgemeinen Erkenntnis, daß sie nicht bloß dem Luxus dienstbar seien. Sie waren die Lehrer der Massen, die Geschichtsschreiber des Vergangnen und der Gegenwart. Eine unübersehbare Reihe von Momenten der ineinanderfließenden heiligen und profanen Geschichte sowie ins Symbolische übersetzter Bilder der christlichen Lehre und der Philosophie haben sie, wo in den Häusern und auf den Außenwänden sich Platz bot, dargestellt. Gelesen wurde damals von wenigen, gesehen von allen. Nie vorher und nachher herrschte die spielende Leichtigkeit, die Gedanken, deren der Tag bedurfte, bildlich zu geben. Unersättlich waren die Augen, unerschöpflich die Kunst. Ziehen wir in Betracht, was sich an Kunstwerken des Quattrocento aus Italien hinweg und dort selbst sich verloren hat, so erscheint die Masse des Verbleibenden noch erstaunlich neben der breit genug hervortretenden Produktion der folgenden Jahrhunderte. Die letzte Blüte dieser gleichsam naturwüchsigen Tätigkeit erblicken wir in Raphaels anfänglichen Werken. Er ist für Italien einer der freundlichsten Repräsentanten des unabhängigen, unschuldigen, in sich beschlossenen Daseins der Künstler des Quattrocento, wie für Deutschland Dürer der Vertreter des verklingenden deutschen Quattrocento gewesen ist. Die Zeiten der Reformation, die Raphael mit seinen letzten Werken dann eben noch berührt, und die des darauf folgenden Jahrhunderts haben den bildenden Künstlern räumlich umfangreichere, großartigere Aufgaben gestellt als das Quattrocento, ihnen nicht aber die von Herzen kommende verständnisvolle Dankbarkeit bewiesen, die ein Zeichen der älteren Zeit ist. In ihr stand man sich persönlich näher, und auch die Werke standen dem Volke näher. Der Reiz des Kolossalen, Massenhaften, Überladenen wurde im Quattrocento nicht verlangt. Man suchte kleine Räume behaglich zu schmücken, und auch großen Palästen und Kirchen war trotz ihrer Weite dies Beschränkte eigentümlich, so daß menschliches Körpermaß den Maßstab der Architektur abgab. Man hatte noch nicht das Gefühl, die eigne Würde dadurch zu erhöhen, daß man Häuser für sich baute, die eher für Riesen gepaßt hätten. Überall in Europa begegnen wir dieser Begnügsamkeit, und selbst wo die offenbare Absicht gehegt wurde, gewöhnliches Maß zu überschreiten, sind die Elemente, mit denen man dies zu erreichen suchte, von bescheidenem Umfange. Die Malerei behält immer eine gewisse Nei-

gung, in die Miniatur, die Bildhauerei, in die Goldschmiedekunst zurückzufallen. Winkel und enge Stübchen erfüllt man mit kostbaren Ornamenten. Das Schmale, Niedrige der Häuser, Folgen des beschränkten Bauplatzes, suchen die Architekten durch die erfinderische Sorgfalt zu heben, mit der sie zu Werke gehen.

Äußerst günstig waren die Verhältnisse. Kein Land hatte so viel Küstenstädte als Italien. Auch die nicht hart am Meere liegenden lagen ihm nahe. Italien war das merkantile Zentrum der Welt. Es vermittelte zwischen Orient und Occident. Sein Boden, von uralter Kultur durchgearbeitet, war nicht wieder in Wildheit zurückgesunken wie Afrika, Kleinasien und Griechenland. Italien war reicher als die anderen Länder. Die übrigen europäischen Flotten zusammengenommen kamen nicht auf einzig gegen die venezianische. Italien allein hatte eine unmittelbar an die antike Kunst anknüpfende nationale Kunst. Italien allein damals — im Gegensatze zu Griechenland und Kleinasien, wo heute die ergiebigsten Ausgrabungen stattfinden — war die Fundstätte antiker Kostbarkeiten. Bemalte Gefäße, Münzen, Gemmen, Schmuck, Waffen, Skulpturen gab der Boden her, als hätten voraussichtige Familien der untergehenden heidnischen Zeit diese Kostbarkeiten vor der vorübergehenden Barbarei sorgsam versteckt, damit sie einst neu aufgefunden als wiedergeschenktes Gut einer lichtvolleren Zukunft zu Nutzen und Freude gereichten. Dieser Boden war der Schauplatz der großen Römertaten gewesen und trug das uralte heilige Rom wie eine Stätte, wo der Himmel gleichsam die Erde berührte. Das Rom, wohin, wie das Sprichwort sagt, alle Wege führen.

Italien war im Quattrocento geteilt in eine Menge Herrschaften. Zwei große Städte im Norden, Mailand und Venedig, die eine die Hauptstadt mächtiger, despotisch waltender Häuser, die andere sich selbst regierend. Dann Florenz. Dann Rom. Dann im Süden das „Königreich“, wie man sagte, ohne „Neapel“ dazuzusetzen, und diese Hauptpunkte Zentren dazwischenliegender kleinerer Staatswesen: Städte, deren Schicksal in den Händen verschiedenartigster Gewalten ruhte. Und dieser große Bestand, nach innen durch unübersehbare Feindschaft getrennt, nach außen durch die Gleichartigkeit des Volkscharakters ein geschlossenes Ganzes bildend. Über den Dialekten waltete die Sprache Dantes und Petrarcas als der anerkannte vornehmste Ausdruck nationaler Gedanken, und über dieser vulgären Sprache wieder die lateinische, als zweite

Muttersprache gesprochen und geschrieben. In ihr hatten die Italiener die Philosophie und sogar die Dichtkunst der antiken Welt erneuert und ein allgemeines Publikum geschaffen, das die nationale geistige Produktion herausforderte. Aus einem Gemisch adliger und bürgerlicher, geistlicher und weltlicher Elemente bestehend, die ungezwungen mit einander verkehrten und dem Fremden den Anblick einer gleichmäßigen hochstehenden Bevölkerung boten, etwa wie England ihn bis auf die jüngste Zeit dem übrigen Europa gegenüber zeigte, sahen die Italiener auf Franzosen, Deutsche und Spanier als auf Barbaren herab, wie in antiken Zeiten die Griechen Ausländern gegenüber empfunden hatten. —

Aus den antiken Autoren lernten die Italiener des Quattrocento, wie hoch man die Künstler ehedem geschätzt hatte, und sahen sich dadurch bestärkt in der Neigung, sie selbst ihrerseits ehrenvoll nun zu behandeln. Dieses Wesen erfüllte Italien zu der Zeit, wo Raphael geboren ward. Überall erwünscht und wohl empfangen, sehen wir die Künstler von Stadt zu Stadt gehen und in ihren Werken ein Abbild dessen darbieten, was ihnen selber, im engsten Sinne persönlich genommen, gerade die Phantasie erfüllte. Schon Ghiberti zu Anfang des Jahrhunderts spricht aus, das wahre Vaterland des Künstlers sei da, wo er am besten verstanden werde.[5]) Dies der Grund, warum sie überall und auch nirgends zu Hause sind: weil sie nirgends sich für immer halten lassen wollen. Raphaels Leben in Urbino, in Perugia, in Florenz, in Rom läßt sich deshalb nicht in abgegrenzte Massen trennen, als hätten jedesmal Übertritte aus altem Dasein, das er für immer aufgab, zu neuem, das er nun nicht mehr unterbrach, stattgefunden. Jedes Künstlers Lebenslauf löst sich auf in fortwährendem Wechsel. Anzunehmen, Raphael müsse zum erstenmale nach 1504 und nie früher in Florenz, 1508 und nie vorher zuerst in Rom gewesen sein, hat die allgemeine Analogie aller andern Künstlerexistenzen gegen sich. In dieser Beziehung wissen wir zu wenig von ihm, um auch nur Vermutungen aufstellen zu dürfen. Warum aber annehmen, er habe anders gelebt als die übrigen? Lionardo da Vinci und Michelangelo sind in gewissen Zeiten ihres Lebens stark unterwegs gewesen, und Signorelli, Perugino und so viel andre waren da und dort, wo man sie brauchte. Verstanden und gebraucht

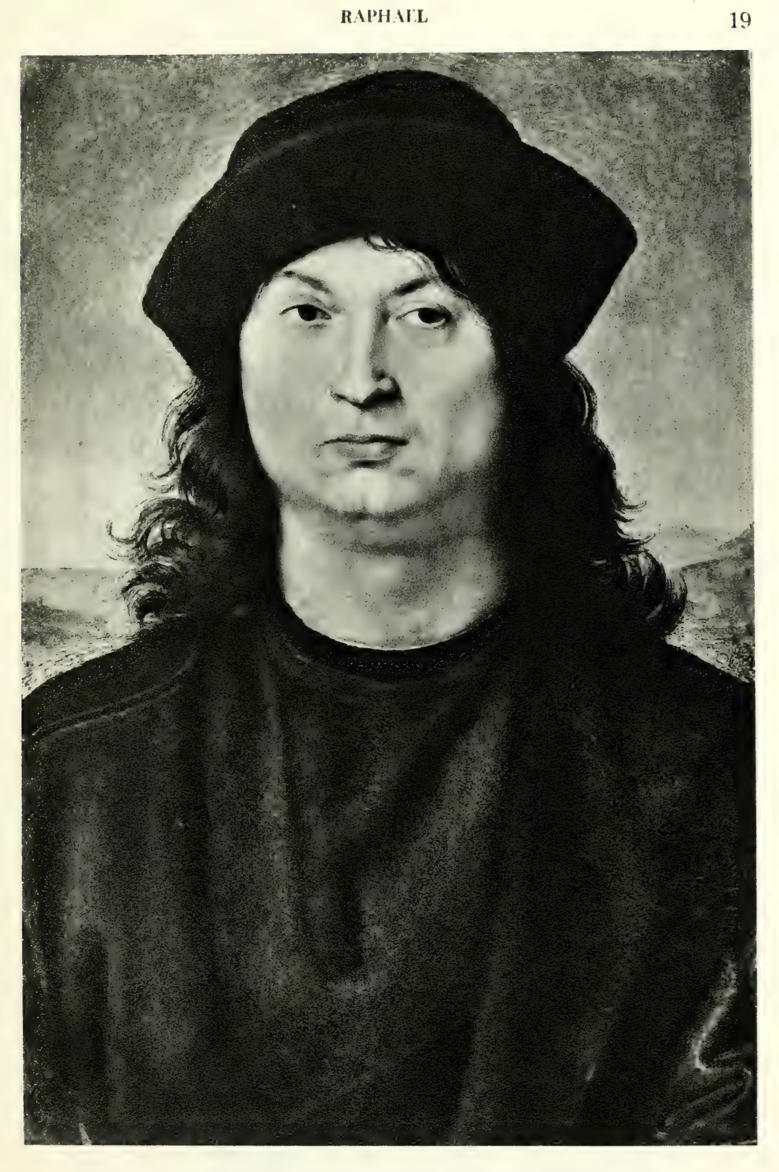
---

[5]) *Lorenzo Ghiberti, florentinischer Bildhauer, 1378—1455. Seine „Denkwürdigkeiten" von Julius Schlosser übertragen, große Ausgabe Berlin 1912, kleine Ausgabe 1920.*

wurden die verschiedenartigsten Künstlernaturen dicht nebeneinander. Lust und Unlust äußerer Verhältnisse greifen bei allen bald fördernd, bald hemmend ein, es besteht das gesamte Kunstleben gleichsam aus den ineinander verflochtenen Schicksalen einer angesehenen, in vielen Generationen breit sich ausdehnenden unsteten Familie. Die großartigen Lebensläufe Michelangelos, Lionardos, Cellinis fallen freilich halb in das Cinquecento, aber Ghiberti, Brunellesco, Donatello im Quattrocento geben ihnen nichts nach. Man verfolge ihren wachsenden Einfluß, ihre Eroberungen, ihre beherrschende Kraft. Es stand dem talentbegabten Individuum frei, das damals sehr einfache Leben aus dem Antriebe innerer Neigung immer neu zu formen. Man war bürgerlich ungebunden. Höchstens die Kirche, aber nur mit leisem Finger, tastete sie das geistige Dasein des Einzelnen an. Keine Literatur beeinflußte den Menschen, der wir heute untertan sind. Kein Schimmer des kritisch sichtenden Mißtrauens bekümmerte sie, das heute jedem als unentbehrliches Geschenk im Unterrichte mitgegeben wird. Als ein heiterer Spielraum tat sich die Welt den Menschen auf und ihr Leben hat oft etwas von einem Spiele. Ein kindliches Sichzuundabwenden findet statt, kindliche Freude an den Dingen beobachten wir, und selbst die aufflammenden und sich beruhigenden Leidenschaften mit Lüge, Mord und Grausamkeit erscheinen oft, als ob nur böse Kinder sie hegten.

Möglich war das, weil der Grund, auf dem dieser Garten blühte, so fest erschien, daß Erschütterungen, wie wir sie heute erlebt haben und fürchten, undenkbar waren. Was wir den „allgemeinen Zustand“ nennen, war in jenen Zeiten sparsamer Bevölkerung ein sicheres Element. Das Volk bewegte sich darin mit derselben Zuversicht, mit der die am Meere wohnenden Fischer oder die Seeleute im Schiffe die unendliche Flut des Meeres als etwas Ewiges betrachten, das nicht fortgedacht werden könne. Wir sehen im Quattrocento das Gefühl herrschen, in der Form, in der die Dinge jetzt sich darboten, seien sie gewesen und würden sie sein. Savonarola, der (in Raphaels Jugendzeiten) in Florenz eine umfassende soziale Umwälzung bewirken wollte, stand fest auf dem alten florentinischen Wesen, und seine revolutionären Gedanken tragen, von uns heute beurteilt, den Anschein gemäßigter Wünsche. Nirgends faßte jemand die Idee, die Welt umzustoßen und gänzlich neu aufzubauen. Florenz sollte immer das reiche Florenz, Venedig die Beherrscherin der Meere, Rom die Gebieterin der

Welt bleiben. Die Kirchen und Paläste, die da entständen, sollten für die Ewigkeit gegründet sein. Dieser Geist des Beharrens, der Zuversicht, der Zufriedenheit macht das Quattrocento zu einem so freundlichen Jagdgebiete für die historische Forschung. Es war der herrschende, als Raphael Lehrling war und als er selbständig zu arbeiten begann. Erst als er in Rom ansässig wurde, gewann, wie keine Bekenntnisse, aber seine Werke zeigen, der Geist des neuen Jahrhunderts Macht über ihn.



BILDNIS SEINES LEHRERS PIETRO PERUGINO
Um 1502. Rom, Galerie Borghese





DER TRAUM DES RITTERS
Um 1500. Federzeichnung und ausgeführtes Gemälde. London, Nationalgalerie

ZWEITES KAPITEL

Der Palastbau in Urbino. — Giovanni Santi. — Perugino. — Das Sposalizio. — Piero della Francesca in Città di Castello. — Die Madonna di Perugia

---

1

DER PALASTBAU IN URBINO

Zu den mittelitalischen fürstlichen Geschlechtern gehörten die Montefeltro. Unter Federigo von Montefeltro, Herzog von Urbino, wurde Raphael in Urbino geboren. Sein Vater Giovanni Santi war nach heutigen Begriffen Hofmaler Federigos.

Viele Porträts des Herzogs haben wir: Gemälde, Basreliefs, Medaillen.[6]) Ein Mann mit einem breiten starken Halse und einem wie aus Eichenholz gemeißelten Profil. Unverwüstlicher Soldat, aber leutselig und beliebt bei seinen Untertanen. Zu der Zeit, wo Giovannis Söhnchen auf die Welt kam, hatte der Herzog, seines Handwerks müde, demzufolge er im Auftrage mächtiger Gewalthaber Kriege übernahm, die erworbenen Reichtümer zum Schmucke seines Ländchens anzulegen begonnen, das mancherlei kleine Städte in sich schloß. In Gubbio wurde ein Palast gebaut. In Urbino sollte ebenfalls ein Palast erstehen, mit den kostbaren Manuskripten der herzoglichen Bibliothek darin. Urbino war damals, was es heute noch ist, ein in rauher Gegend, fern von den großen Heerstraßen gelegenes Städtchen, befestigt und abgeschlossen wie alle anderen. Rings, soweit das Auge reicht, ruht der Blick auf Wäldern, die auf Gebirgen ruhen. In diesen östlichen Teilen Italiens herrschte nicht das bewegte Leben wie westlich, über die Apenninen hinüber in Toskana, wo die vielfachen Wege von Mailand über Florenz nach Rom liefen. Um so bedeu-

---

[6]) *Siehe die Reproduktionen in Machiavellis Geschichte von Florenz, illustrierte Ausgabe des Phaidon-Verlags.*

tender war der Einfluß, den der Bau des Palastes auf Urbino hatte. Da kamen der Architekt und die Werkleute, die Maler, Bildhauer, Kunsttischler und die dekorierenden Handwerker jeder Art von vielen Seiten an. Kostbare Schnitzereien sind für die Wände gearbeitet worden, Schmuck jeder Art zierte die Gemächer. Welche Kunst ist allein für marmorne Türeinfassungen und die mächtigen Kamine aufgewandt worden, das einzige beinahe, was von der alten Pracht noch sichtbar ist. Sie erscheinen der heutigen Welt wieder wertvoll, zumeist doch Raphaels wegen.

Unternehmungen dieser Art werden eigentlich nie vollendet, sie sind wie lebende Geschöpfe, für die von Tag zu Tag neue Anforderungen eintreten. Der emporwachsende Palast von Urbino bedeutet eine Reihe friedlicher Kriegsjahre für das Städtchen. Zunächst mußten in Urbino durch gewaltige Substruktionen ein paar Hügel verbunden werden, um ebenen Grund zu gewinnen. Wir kennen den Baumeister, wissen auch, daß Raphaels Vater die Geldsachen mit den berufenen Malern im Namen des Herzogs zu regeln hatte und daß ein niederländischer Meister darunter war.[7]) Einige der den Palast zierenden Gemälde haben schließlich den Weg nach Berlin gefunden, fein ausgeführte technisch und geistig anmutige Werke im Königlichen Museum. In dem Maße, als die Räume fertiggestellt waren, langten die gewirkten Teppiche (mit den Taten der Helden vor Troja darauf) zur oberen Wandbekleidung an, die Möbel, die ausgemalten Bücher. Und als das Haus anfänglich vollendet war, kamen die Feste, an denen jeder damals teil hatte. All das verging. Dennoch, in Florenz und Rom würde Raphael sich heute weniger zurecht finden als in Urbino. Freilich erschrecken würde ihn der halb in Trümmern liegende Palast, der mit ihm aufwuchs, als er ein Kind war, aber sein kleines Geburtshaus steht noch da mit den niedrigen Stuben.

2

GIOVANNI SANTI

Vielleicht ist dieser Bau die Ursache gewesen, daß Giovanni Santi überhaupt sich der Malerei zuwandte. Auch liegt die Vermutung nahe, daß der Palast zu dem Gedichte Anlaß gab, in dem

---

[7]) *Die neueren Teile des Herzogspalastes in Urbino erbaute Luciano Lovrana (Laurana), seit ungefähr 1466. Der „niederländische Meister“ ist Ju-*

Giovanni die Taten seines Herzogs und den Ruhm Italiens als Hintergrund dazu besungen hat. Federigo war schon tot, als das Gedicht, im Versmaße Dantes geschrieben und unzählige Verse lang, zum Abschlusse kam, worauf sein Verfasser es, selbst nun nahe vor seinem Ende stehend, dem neuen Herzoge Guidobaldo überreichte. Das Buch ist erhalten geblieben.

In der Vorrede spricht Giovanni von seiner Familie. Die Santi waren auf Sparsamkeit angewiesen, aber nicht arm. Die Bewirtschaftung des kleinen Gutes, das sie besaßen, brachte ihren Unterhalt nicht mehr auf. Ein Brand im Hause hatte Schaden getan. Schon in reiferem Alter stehend entschloß Giovanni sich, Maler zu werden, und stand sich gut dabei. Vielleicht sind diejenigen Gemälde seiner Hand verloren, und waren es zu Vasaris Zeiten schon, in denen sich zeigte, was er in seinen besten Stunden zu leisten vermochte. Heute hat er Freunde und Verehrer unter den Kunsthistorikern.

Über Raphaels erste Jugend berichtet sein Biograph Vasari:

„Geboren wurde er in Urbino am Karfreitage 1483, drei Uhr nachts. Sein Vater war Giovanni Santi, ein nicht sehr ausgezeichneter Maler, ein Mann jedoch von gesundem Verstande und wohlbefähigt, seinen Kindern die Erziehung zu geben, die ihm in seiner Jugend selbst leider nicht zuteil geworden war. Dies bewies er darin schon, daß er darauf bestand, Raphael solle nicht zu einer Amme getan, sondern von seiner eigenen Mutter genährt werden. Als er bei seinem Sohne dann Talent zur Malerei entdeckte, so übte er ihn darin, und Raphael ist als Kind schon bei vielen Arbeiten, welche sein Vater im Urbinatischen ausführte, ihm zur Hand gewesen. Als Giovanni in der Folge aber merkte, daß sein Sohn wenig bei ihm lernen könne, entschied er sich, ihn zu Perugino zu tun, der unter den Malern damals den ersten Rang einnahm, und machte sich nach Perugia auf, fand Perugino dort aber nicht und nahm, um ihn zu erwarten, einige Arbeit in der Kirche San Francesco an. Perugino kam endlich aus Rom in Perugia wieder an, traf Giovanni Santi da, befreundete sich mit ihm und nahm seinen Wunsch, Raphael betreffend, gern entgegen. Giovanni kehrte nun nach Urbino zurück und führte das Kind

---

stus von Ghent; sein „Abendmahl Christi" befindet sich im Stadtmuseum zu Urbino; in Berlin und London die aus der Bibliothek des Herzogs Federigo da Montefeltre stammenden Darstellungen der sieben Wissenschaften, die früher Melozzo da Forli zugeschrieben wurden.

nicht ohne viele Tränen der Mutter, die es zärtlich liebte, seinem neuen Meister zu, der beim Anblicke dessen, was Raphael von seinen Sachen vorwies, das günstige Urteil über ihn fällte, das in der Folge sich dann auch bestätigte.“ [8])

Diese Erzählung läßt sich mit dem vereinigen, was Padre Pungileoni zu Anfang unseres Jahrhunderts in den urbinatischen Archiven gefunden hat. Magia Ciarla, Raphaels Mutter, stirbt den 7. Oktober 1491 und Giovanni verheiratet sich 1492 von neuem. Er hat Raphael mithin vor dem Oktober 1491, als achtjährigen Jungen, schon zu Perugino gebracht. Den 1. August 1494 stirbt er selbst. Vom 27. Juli ist das Testament. Seine Witwe gebar ein Töchterchen, Elisabeth. Die anderen Kinder erster Ehe waren früh gestorben.

Es sind zwei Briefe erhalten geblieben, in denen von Raphaels Vater kurz vor seinem Tode die Rede ist. Giovanni war nach Mantua gegangen, um das Bildnis eines Kardinals zu malen, erkrankte und mußte nach Urbino zurück. Noch einmal machte er sich in Mantua an diese Arbeit und begann außerdem das Porträt der neuen Herzogin Elisabeth, welche die Briefe geschrieben hat, muß aber auch da wieder abbrechen, legt sich nieder und stirbt. Am 19. August teilt die Herzogin ihrer Schwester Isabella von Este Giovanni Santis Tod mit: „klaren Geistes und in gutem Glauben“ sei er verschieden.

Raphael wird hier nicht genannt. Kam er in das väterliche Haus damals zurück, so würden wir ihn als elfjährigen Knaben unter denen sehen dürfen, die an dem Leichenbegängnisse Santis teilnahmen. Allerlei ungewisse Gestalten drängen sich uns nun auf: die Stiefmutter, die ein Kind erwartet*); eine verheiratete Tante Raphaels vom Vater her, die ins Haus zieht; ein Oheim von mütterlicher Seite, der Vormund wird; der Goldschmied Parte, Vater der Stiefmutter, der diese bei dem beginnenden Erbschaftsprozesse vertritt, über welchen wir noch Akten haben. Und andere. Man hat diesen Leuten den Anschein eigner Persönlichkeiten zu

---

[8]) *Giorgio Vasari „Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten“, erste Ausgabe 1550, zweite Ausgabe 1568. Gekürzte deutsche Übertragung von Ernst Jaffé, Berlin. Verl. J. Bard.*

*) Elisabeth, Raphaels Schwester, die bald auf die Welt kommt und die noch lebte, als er starb. In der Tribuna zu Florenz ist ein Raphael von einigen zugeschriebenes Frauenbildnis, das „Schwester Raphaels“ genannt wird. *(Jetzt in den Uffizien in Florenz. Nicht von Raphael, sondern florentinisch, in der Art des Piero di Cosimo.)*

geben versucht: jede Familie pflegt in guten und bösen Mitgliedern ein Abbild der großen Menschheitsfamilie zu liefern.

Nach Urbino ist Raphael zu verschiedenen Zeiten zurückgekehrt und hat mit den Seinigen dort immer in freundschaftlichem Verkehr gestanden.

3

DAS SPOSALIZIO

(Abbildung S. 41)

Zu Perugino also, in dessen Werkstatt nach Perugia war Raphael früh von seinem Vater gebracht worden.

Perugino kennen wir aus zahlreichen Werken. Er war vielbeschäftigt und berühmt, hat die höchste Höhe individuellen Künstlertums aber nicht erreicht. Er hatte Ateliers in Rom und Florenz und nahm Aufträge an bis nach Norditalien. Bei harter Arbeit war er emporgekommen. Im Alter noch heiratete er und hatte Freude daran, die schöne, junge Frau selbst zu schmücken und aufzuputzen. Die Bildnisse Peruginos verraten in der Stärke der unteren Kinnlade eine gewisse brutale Kraft.[9]) Giovanni Santi nennt in seinem großen Gedichte, in dem auch dem Ruhme der gleichzeitigen Kunst viele Verse geweiht sind, Perugino und Lionardo „ein liebenswürdiges Paar“: sie waren in gleichem Alter in der Florentiner Werkstätte des Verrocchio. Vasari bringt in seinen Künstlerbiographien beide noch auf andere Weise in Zusammenhang. In deren erster Ausgabe nämlich (1550) wird der kirchlichen Rechtgläubigkeit Lionardos Tadel angehangen, in der zweiten aber (1568) die Stelle fortgelassen. Dieselben Vorwürfe werden 1550 auch gegen Perugino erhoben. Er habe nicht an die Unsterblichkeit geglaubt, in dieses „Gehirn von Porphyr“ sei der rechte Glaube nicht eingedrungen. Nun war, als Perugino 1487 in der sistinischen Kapelle in Rom malte und über alle anderen Meister dort den Sieg davontrug, im Vatikan die Verehrung der antiken heidnischen Philosophie in vollster Blüte, und die Erinnerung hieran könnte bis zu Vasari noch gedrungen sein. Schlüsse auf Raphael daraus zu ziehen, ist nicht möglich, aber zu vermuten steht, daß er als Kind schon in der Fremde Gespräche miterlebte, die ihn zu eigenem Nachdenken nötigten. Anzunehmen

[9]) *Abbildung S. 19.*

ist nicht, daß er immer in Perugia saß, sondern er wird seinen Meister auf dessen Fahrten begleitet haben. Denn wer damals in eine Werkstatt getan wurde, bekam mitzugreifende Arbeit darin und hatte sich an fester Stelle nützlich zu machen. So war Raphael als Kind schon mit seinem Vater gegangen und von manchem Kinderköpfchen auf dessen Gemälden wurde geglaubt, Raphael habe dafür Modell gesessen.

Was Raphael erlebt hat, bis er 1504 sein erstes mit Namen und Jahreszahl datiertes Gemälde[10]) vollendete, wissen wir nicht. Ohne Zweifel hat er während dieser Zeit, wie Vasari versichert, viel gearbeitet und ist mit vielen Leuten in Verbindung getreten. Ich habe mich an der Bestimmung, wer das alles gewesen sein könne, früher beteiligt, denn derartige Untersuchungen sind bei der Schönheit und Liebenswürdigkeit des Materiales verführerisch und es ist ihnen eine Literatur entsprungen. Sicheres aber ist nicht festzustellen. Nur dem darf hier mitzutun erlaubt sein, der mittelitalische Kunst in den Sammlungen und an Ort und Stelle jahrelang aus eigenem Urteil kennen gelernt hat. Auf Grund bloßen literarischen Studiums zu urteilen, ist unstatthaft, denn auch das Einleuchtendste, was darüber gesagt werden kann, darf sich nur als schwebende Vermutung darbieten. Für die jedoch, welche auf ganz festem Boden gehen wollen, kommen für Raphaels künstlerische Anfänge nur in Betracht seine datierten, reiferen Werke: die Vermählung der Jungfrau (das Sposalizio); die Madonna di Perugia, gemalt für die Nonnen des Klosters S. Antonio di Padua in Perugia; ein begonnenes Wandgemälde in San Severo in Perugia, und die verlorene Himmelfahrt Mariä, deren Wiederholung im Vatikan steht. Alle vier Werke begonnen, ehe Raphael zwanzig Jahre zählte.[11])

Das Sposalizio wurde von Raphael in Città di Castello, einer

---

[10]) *Das früheste von Raphael signierte Werk ist der „Kruzifixus" aus der Mond-Collection in London, enstanden um 1502/03; das Sposalizio trägt aber außer der Namenssignierung auch noch die Jahreszahl.*

[11]) *Das Sposalizio in der Brera zu Mailand (siehe Abbildung S. 41); die Madonna der Nonnen von Sant' Antonio, aus der Sammlung Pierpont Morgan, jetzt im Neuyorker Metropolitan-Museum; das Dreifaltigkeits-Fresko im Kloster San Severo zu Perugia, oberer Teil von Raphael, unterer Teil von Perugino; Himmelfahrt Mariä, auch Krönung der Maria genannt (siehe Abbildung S. 42), ist nicht, wie Herman Grimm glaubte, eine Wiederholung, sondern das Original, das sich ursprünglich in der Kirche San Francesco in Perugia, befand, 1797—1815 im Musée Napoléon zu Paris, und seit 1815 in der Pinakothek des Vatikan aufbewahrt ist.*

kleinen Stadt nicht weit von Perugia, gemalt, in deren Hauptkirche das Gemälde drei Jahrhunderte gestanden hat. Kaum aber wird einer von Raphaels römischen Freunden die Tafel dort gesehen haben und kein Stich danach ist im Cinquecento gemacht worden. Besprochen finde ich sie außer von Vasari nirgends, obgleich dieser versichert, das Werk habe Raphael berühmt gemacht. Auch keiner der Reisenden, die in den späteren Jahrhunderten um der Kunstwerke willen Italien durchwanderten, beschreibt es. Bottari, der spätere Herausgeber Vasaris, begnügt sich mit der bloßen Erwähnung; er sah die Tafel schwerlich an Ort und Stelle. Erst nachdem sie Ende des vorigen (18.) Jahrhunderts von den Franzosen nach Paris geführt, dort gereinigt und dann wieder zurückgegeben worden ist, hat sie ihren Rang geltend zu machen begonnen. Heute haben unzählige das Gemälde in Mailand betrachtet, und Photographien und Stiche seinen Ruhm über die Welt verbreitet. Neben der Sistinischen Madonna, der Arbeit seiner höchsten Kraft, ist dieses Jugendwerk Raphaels populärste Schöpfung. Ein entzückender Anblick. Es erscheint heute so frisch, als sei es unlängst gemalt worden. Von ferne leuchtet es uns entgegen und wir stehen bewundernd davor, ohne zu merken, wie die Zeit vergeht. In den Gestalten, aus denen die Komposition aufgebaut ist, erkennen wir Typen menschlicher Altersstufen wieder, die den jugendlichen Raphael als den romantischen Inhaber jugendlicher Weltanschauung erscheinen lassen.

Auf dem Platze vor einem Tempel, der als zierlicher Kuppelbau im Hintergrunde sich erhebt, findet das Sposalizio, die Vermählung, statt. In der Mitte der beiden Gruppen von Männern und Frauen, die von rechts und links her Maria und Joseph einander entgegengeleitet haben, steht der Priester, des Brautpaares Hände ergreifend und zwar, wie auf allen Darstellungen dieser Szene, jede Hand am Gelenk fassend*). Maria hat die ihre mit aneinanderliegenden Fingern sanft ausgestreckt und der Leitung des Priesters anheimgegeben. Joseph, die gesenkten Blicke darauf geheftet, hält den Ring zwischen Daumen und Zeigefinger; auch er überläßt dem Priester, den Übergang des Ringes zu vermitteln. So hat jede von den drei Hauptpersonen den ihn geistig beherrschenden Anteil an der gemeinsamen Handlung. In symmetrischem Aufbau bilden sie die Mitte an die von beiden Seiten her die Hochzeitsgesellschaft sich anschließt: links, hinter Maria, die

---

*) Tener lo dito alla sposa.

Frauen; rechts, hinter Joseph, die Männer. Ganz im Vordergrunde jedoch rechts vor Joseph ein Jüngling, der tief geneigt den Stab, der nicht ins Blühen geraten war und ihm kein Glück gebracht hatte, vor dem Knie zerbricht. Bewegt und frei ist jede Figur hingestellt und das strenge Ebenmaß der Gruppierung wird mehr empfunden, als daß es sich dem Auge aufdrängte. Der Ring aber bildet so genau das Zentrum der Komposition, daß, eine Linie mitten durch die Tafel gezogen, durch ihn hindurchgehen müßte.

Der Besitz dieses Ringes war ein Ruhmestitel für Perugia, das, in sehr bedenklicher Weise freilich, diesen vermeintlich echten Trauring der Maria, der gestohlen worden war, erworben hatte. Ein kostbares Gehäuse umschließt ihn noch heute im Dome von Perugia, und für die Kapelle, worin er steht, hatte Perugino das jetzt in Caën befindliche Sposalizio vor der Entstehung des Raphaelischen gemalt. Dieses Bild wurde früher als das von Raphael kopierte Vorbild angesehen. Weder hier aber, noch wenn wir die Predella einer in Fano von Perugino früher gemalten Tafel als Raphaels Vorbild auffassen, träfen wir das richtige. Die Stellungen der Figuren waren hergebracht. Auf vielen Gemälden finden wir ähnliche Kompositionen. Keine der Gestalten des raphaelischen Sposalizios hätte vor Raphael von Perugino so geschaffen werden können. Dazu reichte dessen in Formeln befangene Kunst nicht aus. Wie hat Raphael auf dem Sposalizio die Hände und Füße behandelt! Mit der Schönheit, die nur ihm eigen ist. Raphaels Eleganz drängt sich nirgends auf, was Eleganz sonst immer tut. Wir empfinden sie nur. Dazu auf dem ganzen Gemälde die Harmonie der Farben, die, grell aneinanderstoßend, es doch lieblich wie ein Blumenbeet erscheinen lassen, das als Einheit harmonisch wirkt. Eine jugendliche Freude an der Frische und Klarheit der Farben, die später bei Raphael anderer Auffassung Platz macht. Denn wie Dürer hätte auch Raphael in seiner letzten Zeit von sich sagen können: er habe in seiner Jugend eine gewisse Buntheit geliebt, die er später aufgab. Verglichen mit der auf dieses erste Werk folgenden Grablegung muß das drei Jahre früher entstandene Sposalizio als ein kindlicher Anfang erscheinen, wie die Grablegung[12]) selbst dann wieder den Malereien in der Camera della Segnatura gegenüber nur als ein Übergang erscheint. —

Nun, was den geistigen Inhalt Sposalizio anlangt, hier eine

[12]) *Siehe Abbildung S. 108.*



DER HEILIGE MICHAEL, DEN DRACHEN TÖTEND
Vor 1502. Paris, Louvre



DER HEILIGE GEORG IM KAMPF MIT DEM DRACHEN
Vor 1502. Paris, Louvre



DER HEILIGE GEORG IM KAMPF MIT DEM DRACHEN
Vor 1502. Paris, Louvre



DER HEILIGE SEBASTIAN
Um 1502. Bergamo, Akademie Carrara

Reihe von Gedanken, die ja nichts weiter als Träumereien sind, die mir in Betrachtung des Werkes aber immer wieder sich aufdrängten.

1503, als Raphael das Sposalizio begann, war sein Vater neun Jahre tot. Lebte noch etwas fort in Raphael aus seinen Kinderzeiten, um in unbestimmter Stunde wieder aufzublühen? Lassen sich Spuren von Giovanni Santis Denkweise in Raphaels Entwicklung finden?

Es steckt eine Weltanschauung in Giovanni Santis Dichtung. Aus eigener Erfahrung und aus Büchern war sie ihm zugewachsen. Er mußte, um so schreiben zu können, viel gelesen haben. Er gibt einen Aufbau der geistigen Tätigkeit seiner und der früheren Zeit: nicht den bildendenden Künstlern aber, sondern den Dichtern und den Geschichtsschreibern räumt er die erste Stelle ein. Hätte die Ausübung der Malerei Giovanni ausreichende Mittel geboten, seinem Triebe, mit den Gedanken in einer idealen Welt zu wohnen, gerecht zu werden, so würde er sich vielleicht nicht in solchem Maße der Dichtkunst zugewandt haben. Sein Dichten war ein beruhigendes Werk für ihn. Wir sehen einen mit Handarbeit und Familienlast beladenen, vielleicht kränklichen Mann im Aneinanderreihen von Terzinen befangen. Jahrelang muß er Tag für Tag auf Stunden die Einsamkeit gesucht haben, um sein Pensum zu erledigen. Ein Bedürfnis nach Sammlung und nach Vergessen des Alltäglichen redet uns aus seinen Versen an. Mehr als einmal finden wir bei ihm die Wendung: „i pensieri in me rivolti“, „die Gedanken in mich selbst gekehrt“; sie kehren in einem der Sonette Raphaels wieder.

Giovanni Santis schreibender „Heiliger Hieronymus“, ein großes Gemälde, das im Museum des Lateran steht, würde, auch wenn man nicht wüßte, von wem das Werk herrührt, Eindruck machen. Der Heilige, den man als Verfasser der lateinischen Bibelübersetzung den vier Evangelisten zuzurechnen pflegte, sitzt da, als suche er einen Gedanken in sich zu formulieren, um ihn mit, ich möchte sagen, bereits gezückter Feder niederzuschreiben. Mir ist manchmal die Vermutung gekommen, ob Giovanni Santi seine eigene Schriftstellerei nicht symbolisch hier dargestellt habe.

Raphael hat auf vielen seiner Gemälde Porträts Gleichzeitiger unter ideale Gestalten gemischt, es war das die Art seiner Zeit, besonders aber die seinige: ich habe nachgeforscht, ob sein Vater nicht irgendwo sichtbar sei. Auf dem Parnaß, oder auf der Schule

von Athen, auf der Raphael sich selbst angebracht hat. Denn trifft die Annahme zu, daß die Camera della Segnatura das Bibliothekszimmer Giulios II. war, so hätte Giovannis Gedicht selber vielleicht darin gestanden. Die urbinatische Bibliothek war von Cesare Borgia, als er den Palast von Urbino plünderte, nach Rom fortgeführt worden und mußte nach dem Untergange der Borgias Giulio II. im Vatikan anheimfallen. Finden wir aber die modernen Dichterporträts (und somit auch das da möglicherweise angebrachte Bildnis des Giovanni Santi) auf dem Parnasse in der Camera della Segnatura nicht mehr heraus, so darf vielleicht noch eine andere Spur verfolgt werden: der Gedanke kam mir, ob nicht der Joseph auf dem Sposalizio die idealisierte Gestalt des Giovanni Santi sein könne, denn die Figur hat etwas bildmäßig Individuelles.

Die Legende läßt Joseph als uralten Mann Maria zur Frau empfangen, nur um sie neben den eignen Kindern zu behüten; anderen zufolge hatte er ein jüngeres Alter. Die Künstler durften es halten, wie sie wollten, und ihre Unbefangenheit zeigt sich, wenn ganze Folgen des Marienlebens dargestellt werden. Die schönste Erzählung des Lebens der Maria in vielen Bildern stammt von Dürer, zu derselben Zeit in Deutschland entstanden[13]), wo Raphael das Sposalizio malte. Dürers Darstellung der Szene, freilich nur ein Holzschnitt, bleibt neben dem Werke Raphaels die reinste. Joseph steht als uralter Mann Maria gegenüber und scheint auf Geheiß des Priesters erst heranzutreten. Es liegt etwas Zögerndes in seinem Wesen, als schäme er sich, die hohe Ehre anzunehmen. In den folgenden Bildern aber wechselt Dürer dann mit Josephs Gestaltung. Bei der Flucht nach Ägypten und bei der Zimmermannsarbeit ist Joseph ein kräftiger Mann in den besten Jahren, mit vollem Haar und Barte und von durchaus anderer Gesichtsbildung als bei der Trauung. Dieselbe Freiheit nimmt sich Raphael, der auf seinen Madonnenbildern Alter und Jugend, Kahlköpfigkeit und Haarwuchs, vollen Bart und glattes Kinn, schlichtes und geringeltes Haar bei Joseph wechseln läßt. Auf dem Sposalizio aber hat Raphael ihn geistig bedeutender als jemals später auf seinen Madonnenbildern gestaltet. Wie das Christkind

---

[13]) *„Die Holzschnittfolge des Marienlebens ist mit Ausnahme der von 1510 datierten Blätter und des Titels in den Jahren 1504 und 1505 entstanden. Eine Gesamtausgabe in Buchform erschien 1511" (V. Scherer). Insgesamt 20 Bilder.*

auf seinen späteren Werken als höchster Ausdruck dessen erscheint, was unter dem Begriffe Kind denkbar ist, stehen Joseph und Maria auf dem Sposalizio als das Ideal von Eheleuten vor uns. Obgleich beide durch ihre Haltung schon als Hauptpersonen hervortreten, hat Raphael durch einen unscheinbaren Kunstgriff dieses Hervortreten verstärkt, und wie bewußt er ihn angewandt hat, zeigt seine letzte Madonna, die Sistinische, bei der er Ähnliches auf ähnlichem Wege erreicht[14]). Die Stoffe nämlich, aus denen Kleid und Schleier der Sistinischen Madonna bestehen, sind nicht erkennbar. Sie ist wie von einer Hülle umgeben, die keine Laune menschlichen Gewandwechsels zuläßt. Was wir vor Augen haben, sind ihr Antlitz, die Hände, die unbekleideten Füße: das Kleid kommt nicht in Betracht. Den Eindruck über das Zufällige erhabener stiller Majestät hat Raphael dadurch gesteigert, daß er zu beiden Seiten Marias zwei Heilige hingestellt hat, die er mit allem Reichtum weltlicher Pracht ausstattet. Die rechts neben Maria mit den Füßen in den Wolken versinkende Heilige Barbara trägt ein Kleid, das der Sachkenntnis eines vornehmen Schneiders entsprungen zu sein scheint, und ihr Haar verrät dieselbe schmükkende Sorgfalt. Dazu stimmt die Handbewegung, die wie die Neigung des Kopfes vornehme Herablassung andeutet. Papst Sixtus steht links neben Maria. Von einem schwerfaltigen prachtvollen Mantel umhüllt, ist er die sichtbare Verkörperung kirchlichen höchsten Ranges. Dieser Gegensatz zwischen der bescheidenen Himmelskönigin und ihrem glänzend kostümierten Gefolge wirkt um so sicherer, als man seiner zuerst nicht inne wird.

In der gleichen Weise sind auf dem „Sposalizio" Joseph und Maria über ihre Umgebung erhoben worden. Die Absicht ist unverkennbar und der Gegensatz mit gleicher Natürlichkeit bewirkt worden. Das in großem Faltenbruche sich aufstauende Überkleid der jungen Frau links in der Begleitung Marias und ebenso die in geschmeidigen Wendungen dem Körper sich eng anheftende Kleidung des vor dem Knie den Stab zerbrechenden Jünglings vorn rechts samt all dem zierlichen Haar- und Hutschmucke der übrigen Figuren zeigen die Absicht, eine mit ihren besten Kleidern angetane Hochzeitsgesellschaft vorzuführen; wie unscheinbar im Vergleich zum festtäglichen Anzuge dieser Leute Marias Gewand und Josephs Rock! Seine Füße sind ohne Bekleidung, nichts Äußerliches beeinträchtigt den Ausdruck feierlichen Einherschrei-

[14]) *Abbildung S. 266.*

tens bei ihm, nichts bei Maria den Ausdruck ruhevoller Erwartung ihres Geschickes. Raphael war sich hier in den Anfängen seiner Laufbahn schon bewußt, wie groß die Wirkung solcher Gegensätze sei. Nun will ich nicht die Vermutung aufstellen, sondern nur sagen, der Gedanke sei mir gekommen, Raphael habe, als er Joseph so verklärt in jugendlich männlichem Alter hinstellte, ferne Erinnerungen an seinen Vater in die Gestalt einfließen lassen. Auffallend auch ist, wie anders in ganz bestimmter Richtung Joseph hier erscheint als auf Raphaels späteren Werken. Überall sonst nämlich spielt Joseph als mehr oder weniger betagter Mann nur eine ehrenvolle Nebenrolle neben Maria, nicht um eine Spur mehr hervortretend als nötig ist, während er auf dem Sposalizio sogar neben Maria die vornehmste Gestalt ist. Und noch etwas auf dem Gemälde: Wem blieben nicht die Erinnerungen an weite Ausblicke im Gedächtnisse, die er als Kind zu fernen schmalen blauen Linien in unendlicher Ferne sich ziehender Berge getan, hinter denen Unerreichbares uns zu erwarten schien. Auch Raphaels Sposalizio zeigt im Hintergrunde diesen Ausblick. In Urbino hatte er als Kind in die blaue Ferne so hinabgesehen, die die steile Höhe, auf der die Stadt erbaut ist, umgibt.

Ich bringe mit Raphaels Kinderjahren in Urbino die Stille noch in Verbindung, die einige seiner späteren Werke zu erfüllen scheint. Seine Madonna della Sedia, die ich oben schon nannte, enthält voller als jedes andere Madonnengemälde seiner Hand die Ruhe, die auch die Seele eines Kindes erfüllt. Nur aus dem Nachklang eigener Erinnerung heraus meint man, habe ein Maler das so fühlen können. Wie das Kind aus dem Gemälde heraus uns ansieht! So machen die Kinder nach dem Schlafen die Augen groß auf, als wachten sie, während sie noch im Traume sind. Kein Maler, soweit die Welt ist, hat das zu malen gewußt wie Raphael, und keiner vielleicht erlebte es so wie er. Nur Dürer, wenn er im Marienleben die Jungfrau neben der Wiege sitzen läßt, von Engeln umgeben, die des ganzen Haushaltes rings herum als dienende Geister sich bemächtigt haben, während Gottvater im langen Mantel aus den Höhen herabblickt, hat den Ausdruck des glücklichen Gefühls in anderer Weise hier erreicht. Auch er schildert den Märchentraum, in den das Leben für die ersten Zeiten sich einem Kinde auflöst.

4

PIERO DELLA FRANCESCA IN CITTÀ DI CASTELLO

Perugino war Florentiner seiner Kunst nach. Giovanni Santi aber weist in seinen Bildnissen auf eine andere Schule hin, deren Malweise er sich aneignete, die berühmte Umbrische Schule, die von Rumohr, dem geistreichsten unter den modernen Beurteilern Raphaels, zuerst festgestellt wurde. Ihr Stifter war Piero della Francesca, der noch in Città di Castello lebte, als Raphael dort arbeitete. Es wäre wichtig, ein anderes Gemälde noch, das Raphael Vasari zufolge in Città di Castello malte und das verloren ist, vor Augen zu haben, um beurteilen zu können, ob Piero della Francescas Einfluß auf ihn ein plötzlicher war[15]). Jedenfalls fand er statt, und wir erkennen ihn in dem Altargemälde für die Nonnen von San Antonio, das nach dem Sposalizio in Perugia entstand.

Piero della Francescas Hauptwerke waren lange vor Raphaels Geburt entstanden, allein die bloße Existenz des Mannes konnte genügt haben, Raphael in eine andere Richtung zu bringen. Vasari sagt von Raphael: „er war ein großer Nachahmer". Dieses Urteil ist von auffallender Richtigkeit und paßt für seine ganze Entwicklung. Wir werden sehen, wie Raphael in der Folge fremdem Einflusse unterlag. Hierin gab er Goethe nichts nach. Gehalt und Form reizen auch diesen gleichmäßig. Vossens Luise und die Odyssee brachten Goethes Hermann und Dorothea hervor: das Sposalizio war der Abschluß all dessen, was Raphael Perugino hatte absehen können, die Madonna di Perugia dann die Folge dessen, was Piero della Francescas Art ihm neu erschlossen hatte.

Die Darstellungen der umbrischen Meister hauchen rauhe Wirklichkeit aus. Das Festliche, Theatralische, über das reale Dasein Erhobene der florentinischen Kunst fehlt ihnen. Sie haben etwas Gebirgsmäßiges, während die Florentiner die Welt in einen Garten umwandeln möchten. Das geziert Anmutige, das Perugino

---

[15]) *In der Galerie von Città di Castello befinden sich zwei Raphael zugeschriebene Gemälde, die ursprünglich eine Kirchenfahne bildeten. Sie stellen die heilige Dreifaltigkeit und die Erschaffung der Eva dar. Wenn diese Zuschreibung überhaupt berechtigt ist, so läßt sich aus diesen Bildern kein Einfluß Piero della Francescas auf Raphael erkennen. Auch der „Crucifixus" von 1503, der dem Dreifaltigkeitsbild sehr nahe steht und für die Kapelle Gavari in S. Domenico zu Città di Castello gemalt wurde, erinnert in nichts an Piero della Francesca.*

seinen Gestalten gibt, war florentinischen Ursprungs. Wir begegnen dieser blühenden Art zuerst auf Ghibertis Bronzetüren der Taufkirche von San Giovanni in Florenz: die Hauptereignisse des Neuen und Alten Testamentes sind als dramatische Szenen hier so lebendig dargestellt, daß sie uns wie die Teile einer prachtvollen Tragödie anklingen. Nicht die meist genannte zweite Türe, die „Tür des Paradieses", habe ich hier im Auge: in höherem Maße noch als diese hat Ghibertis erste Türe mit den Szenen aus dem Leben Christi auf die Anschauungen der Florentiner Meister gewirkt, die neben ihm und nach ihm arbeiteten. Kein Maler hat diese Ereignisse in wenig Figuren mit so dramatischem Pathos hingestellt. Der Bildhauer Ghiberti ist der, der für ein Jahrhundert lang den Ton in Florenz angab, und Perugino noch suchte ihm nachzukommen *). Die Werke des Piero della Francesca dagegen, der nichts von Ghibertis Einflusse erfuhr, zeigen Raphael jetzt eine neue Art, Geschichtliches darzustellen. Oberflächlich würde man vielleicht urteilen, Pieros Gestalten bewahrten im Vergleich zu denen der Florentiner Kunst eine gewisse steife Haltung. Aber es läßt sich über diese scheinbare Unbeweglichkeit reden.

Wenn wir auf der Bühne Szenen der Leidenschaft oder der körperlichen Anstrengung sich entwickeln sehen, so empfangen wir sie in Begleitung heftiger Bewegungen, gleichsam wie den Ausbruch einer unaufhaltsamen Lava von Worten; im Leben des Tages aber, wenn wir uns solcher Szenen erinnern, an denen wir persönlich teil gehabt, werden wir von beiden Elementen weniger in unserem Gedächtnisse finden. Unserer Erinnerung wird scheinen, als seien die wichtigsten Handlungen schweigend getan worden, und die körperliche Bewegung, auch wo es zu äußerster Kraftentfaltung kam, eine mäßige gewesen. In den modernen Schlachten kommt es nur selten zu dem, was man poetisch Kampf und Ringen nennt. Piero della Francesca stellt die Begebenheiten diesem wirklichen Verlaufe nach dar. Auf seinem halbzerstörten Wandgemälde zu Arezzo zeigte er das Untergehen des Maxentius im Tiber. Die siegreiche Reiterei Konstantins ist bis ans Ufer gelangt: nun machen in ihren Rüstungen starr zu Pferde alle da halt, die Lanzen in Ruhe versetzt, und sehen schweigend den Todeskampf des Maxentius an, der mit seinem Pferde dicht vor ihren

*) Auch Lionardos Anfänge liegen hier, im Durchgange gleichfalls durch die Schule des Verrocchio.

Augen versinken will. Ein anderes Fresko Pieros stellt die Kaiserin Helena dar, wie vor ihren Augen das in der Erde entdeckte Kreuz Christi aufgerichtet wird. Das Gefühl bewegungsloser Aufmerksamkeit, mit der sie in der Mitte ihrer Frauen den Fund betrachtet, und der wortlosen Mühe, mit der die Männer das Kreuz aus der Tiefe aufrichten, überkommt uns selbst. Keine unnütze Gliederbewegung: jeder hebt und stemmt schweigend nur soweit, als er an seiner Stelle zu tun hat. Erwartung beherrscht die Szene. Das schönste Werk Pieros ist die Taufe Christi auf der Londoner Nationalgalerie. Wie feierlich Christus sich stark aufrecht hält, während Johannes ihm das Wasser des Jordan übergießt, der in flachem Gerinnsel um seine Füße geht. Wie bescheiden zuwartend die dienenden Engel daneben sich verhalten. Wie selbst die Bäume, deren dichte Blätter oben einzeln jedes gezeichnet sind, mit der Bewegung ihres Laubes innezuhalten scheinen, damit nichts die Nähe Gottes störe, der aus dem Himmel fern herabblickt.

Vergleichen wir die Darstellung derselben Szene, wie Ghiberti sie auf der ersten der beiden Bronzetüren gibt. Wie schlank und selbstbewußt steht Ghibertis Christus da, als sei die Menschheit bis in ihre vornehmsten Spitzen hinein Zeuge des Ereignisses: die eine Hand erhebt er pathetisch zum Segnen und das Haupt neigt er vor, von dem das gescheitelte Haar zu beiden Seiten herabfällt und auf den Schultern in Locken aufliegt. In einem Gespräche mit sich selbst, dessen Worte die dienenden Engel zur rechten Seite — die einen stehend, die anderen eben herzufliegend — auffangen und als Chor begleiten, scheint Christus sich auszusprechen. Johannes hält das zum Ausgießen umgewandte Wassergefäß über ihm: seine Stellung drückt aus, wie er im Bewußtsein seiner Inferiorität neben dem Höheren sich nur als Werkzeug fühle. Auch bei ihm die Bewegungen wie für Zuschauer berechnet. Das Repräsentieren, die Rücksicht auf ein urteilendes Publikum, das als betrachtender Zuschauer stets vorausgesetzt wird, kennzeichnet die Werke der Florentiner. Und auch in den Porträts empfinden wir es.

In die Porträts des Piero della Francesca ist dieser tiefe Ernst der Auffassung eingedrungen und auch die Porträts des Giovanni Santi enthalten, wie ich sagte, dies Element. Raphaels Vater scheint zumeist Bildnisse gemalt zu haben. Auf seinen Altarbildern sind die Donatoren lebensvoller als die Madonna. Unser

Berliner Gemälde, das wir von Giovanni Santi besitzen, läßt recht erkennen, wie verschieden er beide Teile behandelte. Nicht den Gestalten der Heiligen ist die beste Arbeit zugewandt: diese stehen fabrikmäßig abgetan, etwas unförmig sogar da; der Stifter dagegen, der vor der Madonna kniet, hebt sich in Zeichnung wie Malerei so sehr von den Hauptfiguren ab, als hätte Santi diese seinen Gehilfen überlassen und ihn allein dem eignen Pinsel vorbehalten. Diese Teilung der Arbeit war hergebracht damals und wir finden die schönsten Porträts mancher Meister nicht da, wo bloß eine einzige umrahmte Figur oder ein Kopf als Bildnis dasteht, sondern auf Massendarstellungen, oder neben Madonnen und Heiligen, wo die Andacht die Züge verklärt.

Für den Zusammenhang Giovanni Santis mit Piero della Francesca haben wir feste Angaben. Piero malte — lange Jahre vor Raphaels Geburt — für den Herzog in Urbino, und Giovanni vermittelte die Bezahlung. Auch Signorelli, Pieros Schüler, stand Giovanni Santi persönlich näher. Ebenso Melozzo da Forli, der großartigste von den umbrischen Meistern, von dem jenes obenerwähnte Gemälde stammt, das aus dem Palaste von Urbino in das Berliner Museum gelangte. Werke des Piero della Francesca hatte Raphael nicht nur in Perugia vor Augen, sondern deren als Kind schon in Urbino gesehen; in Città di Castello aber, in derselben Kirche, für die von Raphael 1504 das Sposalizio gemalt ward, hatte auch Signorelli gearbeitet.

5

DIE MADONNA VON PERUGIA

In Raphaels Sposalizio vielleicht schon sehen wir die dramatische Grazie, die das Kennzeichen Raphaels als Schüler Peruginos bleibt, mit der schweigenden Haltung der umbrischen Schule sich vereinigen; niemals aber ist deren majestätische Ruhe auf einem Werke Raphaels so hervorgetreten als in den beiden Gestalten des Petrus und Paulus, zwischen denen die Madonna thront, die er für die Nonnen von San Antonio di Padua in Perugia um 1505 gemalt hat.

Ich sah das Gemälde noch im königlichen Schlosse zu Neapel. Jetzt ist es in London[16]). Ich habe es beinahe vierzig Jahre lang

[16]) *Das Altarbild machte folgenden Weg: Kirche des Nonnenklosters Sant' Antonio zu Perugia — 1678 in Rom, Familie Colonna — 1798 Sizi-*



DIE VERMÄHLUNG DER JUNGFRAU MARIA
(Lo Sposalizio.) 1504. Mailand, Brera



DIE KRÖNUNG DER JUNGFRAU MARIA
(Mariæ Himmelfahrt.) 1503. Rom, Vatikan

nicht vor den Augen gehabt, der Eindruck aber bleibt unverlöschlich. Nur die Nebenfiguren der weiblichen Heiligen rechts und links von der Madonna erinnern von ferne an Perugino: ganz auf eigenen Füßen stehen die beiden Apostelgestalten, die zur Rechten und Linken vorn neben dem schmalen, hohen Thronsessel der Madonna stehen: Petrus und Paulus, auf eine Art zu einander in Gegensatz gebracht, die einen erfahrenen älteren Meister und nicht einen Einundzwanzigjährigen als Schöpfer dieses Werkes vermuten ließe. Petrus, der Gründer der römischen Kirche, der konservative gewaltige Mann, für den Christus derjenige war, der die alte Kirche fortsetzte. Paulus der, der die Tore des Christentums allen Völkern öffnete und sie einzutreten einlud. Es wäre ja Torheit, Raphaels Phantasie damals schon als von der Natur dieses Gegensatzes befangen und mit der Absicht arbeiten zu sehen, historisch-theologisch Petrus und Paulus zu charakterisieren, aber ich bitte, diese beiden Gestalten, wie sie männlich monumental, statuenhaft da aufgestellt sind, auf ihren geistigen Gehalt auszudeuten. Wie Petrus, den Finger in das geschlosene Buch eingelegt, uns aufrecht beherrschend anblickt! Wie Paulus, in das aufgeschlagene Buch unmerklich geneigt, hineinblickt und über dem Lesen in Gedanken zu versinken scheint! Und über der Tafel, in einem Halbrunde für sich, Gottvater, auf die Szene unter ihm die Augen herabgewandt. Hier tritt die Anlehnung an das wirklich Menschliche am entscheidendsten hervor. Ein individuell bildnismäßiges Antlitz. Ein von Kummer gedrückter alter Mann. Als ob der ganze Jammer der Menschheit, seiner Familie, ihm gegenwärtig wäre.

Und all das von erfahrener Hand mit festen, breiten Pinselstrichen gemalt. In der modellierenden Art, die den großen Meistern damals eigen war, als habe Raphael schon Freskomalerei hinter sich. Ein großer Verlust ist es, daß in seinem, gleichfalls in das Jahr 1505 zu setzenden unvollendet gebliebenen Freskogemälde von San Severo die Stelle der Wand, wo Gottvater gemalt war, abgefallen ist, so daß Keller auf seinem Stiche die Gestalt so ergänzte, wie die drei Jahre spätere Disputa sie zeigt. Über das heute durch elegante Übermalung eines neueren Restaurators ganz

lien — 1825 bei König Franz I. von Neapel — 1860 in Madrid, dann in London, Nationalgalerie und South Kensington Museum ausgestellt — 1896 vom Kunsthändler Sedelmeyer in Paris an J. Pierpont Morgan verkauft — seit 1916 im Metropolitan Museum in New York.

ruinierte, unvollendete Wandgemälde von San Severo ist noch zu sagen, daß die beiden einander gegenübersitzenden Reihen von Heiligen gleichfalls Raphaels Bestreben bekunden, der Natur entnommene ernste Männerantlitze zu geben.

Das vierte in diese Zeit fallende große Gemälde ist die Himmelfahrt Marias, im Vatikan[17]). Die Tafel kann nicht von Raphael herrühren, ein ähnlich gestaltetes Werk aber hat er entweder gemalt, das verloren ging, oder hat es malen wollen und kam über die Zeichnungen dazu nicht hinaus. Diese Zeichnungen überblicken wir heute zum ersten Male und staunen sie an. Sie bekunden eine Art, die Natur wiederzugeben, die uns von der Frage, was denn hier eigentlich als vorgefallen gedacht werden dürfe, nicht wieder loskommen läßt. Sie geben nur einige Gestalten, die mit Silberstift meisterhaft nach dem Modell gemacht worden sind. Das Wort „meisterhaft" im umfangreichsten Sinne gebraucht. Etwas modern Geistreiches liegt hier in Raphaels Manier. Die entsprechenden Gestalten des im Vatikan stehenden, ihm zugeschriebenen Gemäldes dagegen erscheinen als die Arbeit eines mittelmäßigen Malers, der nicht nach der Natur, sondern nach hergebrachten Ateliersschablonen arbeitete. Ich halte Raphaels Urheberschaft für unmöglich[18]).

Bei noch anderen Gemälden und Zeichnungen, die in die Zeit zu Perugia gesetzt werden, kann nur mit Vermutungen gerechnet werden, und der geistige Gehalt dieser Werke bietet nur denen etwas, die sich als Fachleute mit ihnen beschäftigen. Auch ob Raphael Perugia um das Jahr 1504 definitiv verlassen habe, läßt sich nicht feststellen. Er blieb mit der Stadt in Verbindung und in seinem Atelier zu Perugia wurde weitergearbeitet. Er sendet von Florenz eine Zeichnung dahin, nach welcher Domenico Alfani ein großes Gemälde ausführt, das in Perugia noch zu sehen ist.

---

[17]) *Abbildung S. 42.*

[18]) *Das Gemälde gilt heute allgemein als zweifellos echt.*

DRITTES KAPITEL

DIE GRABLEGUNG

Das Gemälde. — Geschichte der Komposition

1

DAS GEMÄLDE

Die auf eine große Holztafel gemalte Grablegung steht heute im Palaste Borghese in Rom[19]). Sie wurde, als ein Borghese Papst war, auf dessen Befehl heimlich von Perugia entführt. Es wäre beinahe ein Aufruhr deshalb in der Stadt entstanden. Eine Kopie mußte das Original dann ersetzen. Bestellt wurde das Gemälde von Atalante Baglioni, einer Dame der in Perugia regierenden Familie. Gleich vielen großen Geschlechtern, die in Städten zur Alleinherrschaft emporgekommen waren, behaupteten die Baglioni durch Gewalttätigkeiten, auch im Schoße der eigenen Familie begangen, ihre Stellung. Schon im Laufe des Cinquecento ist ihr Palast, in dem vieler Künstler Werke sich fanden, der Erde gleichgemacht worden, damals als die Stadt dem Kirchenstaate zufiel. Der an seiner Stelle sich auftuende freiliegende Platz gewährt eine herrliche Aussicht über das Land. Denn wie Urbino liegt Perugia auf der Höhe. Immer bergauf bergab geht es da und ein herrlicher Umblick auf das umliegende Land bietet sich den Blicken. Nach der Zerstörung des Palastes der Baglioni wurde später auch die Kirche abgebrochen, in der Giovanni Santi malte.

Manchmal bei solchen inneren Zwisten sprangen die Tore des Palastes auf, und vor den Augen der Bürger schlachteten die Baglioni im Freien einander ab. Da lagen auf dem Platze dann die Toten. Dergleichen kann Raphael miterlebt haben. Maler und Baumeister fanden hinterher zu tun, wenn zur Sühne solcher Ta-

---

19) *Abbildung S. 108.*

ten Kunstwerke gestiftet wurden. Atalante Baglioni war alt geworden unter Szenen furchtbarer Art, und die Bestellung einer „Grablegung“ bei Raphael für die Kapelle Baglioni in der Kirche San Francesco wird wohl nicht der einzige in diesem Sinne von ihr erteilte Auftrag gewesen sein. Raphael vollendete die Tafel 1507. Ob er in Perugia schon die Studien dafür machte, wissen wir nicht. Ich meine aber, daß er die Arbeit kaum zu stande gebracht haben kann, ohne vorher in Florenz oder Rom gewesen zu sein.

Beglaubigt finden wir, daß er damals der beste Maler in Perugia war. Fest steht aber, daß er zuzeiten in Florenz arbeitete, wo er ein Atelier hatte, ohne das in Perugia aufzugeben. —

Die Geschichte Christi wird von einem Kranze von Legenden umgeben, die, ohne im Neuen Testamente Begründung zu finden, zu Raphaels Zeiten mit dem in den Evangelien Erzählten ohne weiteres gleichen Rang einnahmen. Das Publikum, dem sie in Malereien überall vor den Augen standen, war daran gewöhnt. Peruginos berühmtes Fresko der Übergabe der Schlüssel an Petrus in der Sistinischen Kapelle zu Rom stellt eine Szene dar, von der im Neuen Testamente nirgends die Rede ist. Und so das Sposalizio. Als Grundlage solcher Darstellungen dienten die städtischen Aufzüge an hohen Festtagen. Deshalb auch wurden auf solchen Gemälden bei den heiligen Begebenheiten Bürger porträtmäßig mit angebracht, als gehörten sie dazu und seien dabei gewesen.

Neben dieser festmäßigen Auffassung der heiligen Begebenheiten lief eine andere nebenher. Man begann im Quattrocento die Erlebnisse Christi als Stufen seiner individuellen Charakterentwicklung darzustellen. Christus ist Anfangs so sehr nur als Teil der Dreieinigkeit gefaßt worden, daß seine Gestalt und sein Antlitz von dem Gottvaters nicht zu unterscheiden ist. Erst allmählich wurde Gottvater der ältere, Christus der jüngere Mann. Aber auch in dieser Gestalt behält Christus etwas übermenschlich Ruhiges, fast Starres, und sein Leiden wird durch Schönheit gemildert. So läßt Giotto ihn noch erscheinen. Im Quattrocento aber wird das Bedürfnis, das Individuelle hervortreten zu lassen, so mächtig, daß Christus als Träger seiner Erlebnisse in voller Menschlichkeit einherschreitet.

Die Skulptur ist der Malerei hier vorausgegangen. Die Türen Ghibertis haben für Maler und Bildhauer Musterstücke geliefert.

Die Ereignisse des Neuen Testamentes werden dramatisch von ihm erfaßt und würden auch den reinmenschlich ergreifen, der nicht wüßte, was das Gemälde bedeute. Auf Ghiberti folgt Donatello, dessen Talent den bürgerlichen Geist der Florentiner repräsentiert. Ghiberti gab seinen Figuren etwas Aristokratisches und lieh ihnen heldenmäßigen Schwung: es ist, als ob Donatello im Gegensatz zu Ghiberti so hätte arbeiten wollen, daß jedermann sähe, er sei nicht etwa mit ihm einverstanden. Es liegt etwas Herausforderndes, hart auf den Effekt Berechnetes in Donatellos Art. Ungekünstelte Natur zeigte jene erste der drei Türen von San Giovanni, auf der wir in Andrea Pisano einen der edelsten Schüler Giottos kennen lernen: dahin hätte Donatello sich zurückwenden können; so einfach aber wollte er die Natur nicht erfassen. Ist Ghiberti dramatisch bewegt, so ist Donatello theatralisch aufgeregt. Ghibertis Figuren reden in erhabenem Versmaße, Donatellos in Prosa. Er benutzt die rohe Natur, um seine bis zum Schreien realen Szenen glaubwürdiger zu machen: hierum ist es ihm zu tun. Ghiberti hatte die Antike nicht nachgeahmt, aber in sich aufgenommen; er verehrte sie, sie floß in seine Arbeit hinein. In seinen Schriften spricht Ghiberti von den antiken Werken als von unübertrefflichen, in ihren Feinheiten kaum zu erkennenden Arbeiten. Donatello dagegen hat den antiken Meistern nur die Kunstgriffe abgesehen. Wir haben in der Nationalgalerie den Abguß eines seiner Basreliefs, die Beweinung des toten Christus[20]). In dem fürchterlichen Ausbruch heulender Trauer zeigt sich hier sein innerstes Wesen. Weit entfernt von dem Raphaels, der, wenn er wollte, die Natur mit grausenhafter Wahrheit abbilden konnte, der das aber nur selten tat. Ich erinnere an Raphaels Szenen aus der Pest, die Marcanton gestochen hat, wo die vergiftete träge Luft über den Kranken und Toten lagert*).

Raphael war für das Verstehen künstlerischer Arbeit bei anderen besonders befähigt. Der Gegensatz zwischen Ghiberti und Donatello mußte ihm ebensosehr auffallen, wie der zwischen Perugino und Piero della Francesca. Weiter bemerkte er, wie neben Ghiberti und Donatello sich Verrocchio, der Lehrer seines eignen Meisters, erhob und wie aus dessen Schule außer Perugino auch Lionardo und Botticelli hervorgingen, wie Signorelli außerdem Botticellis und zugleich Piero della Francescas Schüler war. Und

---

*) Il morbetto. Das Blatt, das Goethe so bewunderte.

[20]) *Das Original im Victoria- und Albert-Museum zu London.*

all diese Meister und die unzähligen übrigen, die damals Italien erfüllten, sah er bemüht, Momente aus dem Leben Christi darzustellen, wie jeder seine Auffassung eben zu verantworten imstande war. Dieses auf Christi irdisches Leben gerichtete Bestreben des gesamten malenden und bildhauernden Quattrocento hat jedoch keine Ähnlichkeit mit dem künstlerischen und literarischen Bestreben unserer eigenen Zeit, eine Biographie Christi hervorzubringen, oder sein Bildnis zu schaffen. Es waltet der Unterschied, daß damals für Kirchen Werke gearbeitet wurden, die auf Verehrung Anspruch erheben durften, während unsere heutigen Künstler meistens auf Grund der Evangelien allerlei novellistisch arrangierte Szenen zu erfinden bestrebt sind, die mit der Kirche und Theologie nichts zu tun haben. Sie wollen durch das Fremdartige Aufsehen machen.

Sowohl unser Jahrhundert aber wie die vorhergehenden haben doch nur das Unmögliche hier versucht. Das Leben Christi ist undarstellbar. Weder Kunst noch Literatur reichen aus, um die menschliche Erscheinung zu schildern, der wir das verdanken, was durch Christus der Menschheit gegeben worden ist. Unsere heutige Fragestellung ist falsch. Wir wollen Christus betreffend unsere Neugier befriedigen. Wir verlangen aktenmäßiges Material. Wo es fehlt, sehen und glauben wir nichts. Der einzige Weg, Christus historisch kennen zu lernen, ist das Studium dessen, was die Evangelien enthalten und was Christus seit 2000 Jahren den ersten Männern aller Nationen gewesen ist.

Es ist nötig, auf Giotto, Ghiberti und Donatello noch einmal die Blicke zu werfen, um auf den Meister zu kommen, dem Raphaels Phantasie sich nun auf einige Zeit ergeben hat. Der Christus Giottos, sahen wir, hatte etwas Majestätisches, wie dem „Könige aller Menschen“ geziemt, zugleich aber etwas von einer bloßen Erscheinung, auch wo er sich im gewöhnlichen Leben bewegt. Ghiberti dagegen ließ Christus als den Helden einer Tragödie erscheinen. Christus ist nun nicht mehr nur als gleichsam lebendiges Traumbild anwesend, dem die Mißhandlungen seiner Peiniger nichts anzuhaben vermögen, sondern er tritt kraftvoll ein, greift zu, duldet und ist ein Mensch, aber ein von Anfang an verklärter. Donatello endlich suchte den bürgerlich echten, der Menge verständlichen Christus, dem er körperliche Kraft verleiht, zu bilden. In den Grenzen dessen, was diese drei Meister taten, bewegen sich alle übrigen Maler und Bildhauer. Nun kam Mi-

chelangelo im letzten Jahre des Quattrocento mit seinem Christus der Pietà. Er gehörte keiner Schule an, denn ehe er geboren ward, war Donatello, dem er in einigem gleicht, schon gestorben. Michelangelo stand unter dem Einflusse der gesamten italienischen Kunst. Er hatte Florenz, Bologna, Venedig und Rom mit ihren Kunstwerken vor Augen: es ist überhaupt unmöglich, von einer Schule zu sprechen, der er angehörte. Nun bemerken wir, daß, wie auf Michelangelos Pietà, auf Raphaels Grablegung[21]) unsere Blicke zuerst von dem der Schulter zusinkenden Haupte Christi getroffen werden, dann von der Schulter selbst und dem lang herabhängenden nackten Arm. Kein Leichnam, sondern ein Schlafender. Wie der Christus der Pietà des Michelangelo im Schoße der Mutter, liegt der Raphaels mit eingesunkenem Schoße im Leintuche, in dem er dahingetragen wird. Zwei Träger haben sich in die Last geteilt. Der Länge nach geht der Zug von rechts nach links vor uns vorüber. Rechts am Fußende hält ein vorschreitender Jüngling mit straffem Arme den Saum des Bahrtuches, am Kopfende ein rückwärts schreitender, die zur Grabhöhle führenden Stufen mit den Hacken der Füße gleichsam suchender bärtiger Mann, sich zurücklehnend, um im Tragen des Leichnams gegen den andern das Gleichgewicht innezuhalten; hinter dem Leichnam eine andere männliche Gestalt, ihnen behilflich. Zwischen diesen drei Trägern wird Johannes sichtbar, der mit unter dem Kinn gefalteten Händen auf den Leichnam von oben herabblickt. Ebenfalls hinter dem Leichnam eine weibliche Gestalt, die schluchzend die linke Hand Christi emporhaltend neben dem Zuge hergeht, während sie mit der rechten eine seiner langen Locken aufhebt.

Diese ganze Gruppe nimmt aber nicht genau die Mitte der Tafel ein, sondern ist als Ganzes nach links gerückt, so daß zwischen ihnen allen und dem Rande rechts ein Raum frei bleibt, der die mit geschlossenen Augen ohnmächtig umsinkende, von ihren Begleiterinnen emporgehaltene Maria erblicken läßt. Den Hintergrund bildet eine in zarten Linien gezeichnete Landschaft.

Bestattungen geliebter Toten sind wohl dargestellt worden, solange es eine Kunst gibt, und es scheint die Anordnung der Figuren dabei eine so natürliche, daß die ältesten Denkmale sie kaum anders enthalten konnten als die neuesten. Auf griechischen

[21]) *Abbildung S. 108. Eine Wiedergabe von Michelangelos Pietà in der Phaidon-Ausgabe von Herman Grimms „Leben Michelangelos", Tafel 10.*

Vasen, auf heidnischen und christlichen Sarkophagen finden wir dergleichen; auf letzteren nicht die Grablegung Christi — denn diese Darstellung war, wie alles Leiden Christi der früheren christlichen Kunst fremd — aber das Hinwegtragen anderer Toten. Es scheint, daß Raphael eine jener antiken Darstellungen kannte. Schon im Quattrocento war der im Palaste Doria zu Rom stehende Sarkophag berühmt, auf dem wir den toten Meleager herbeigetragen sehen, vor dem die Mutter, an Raphaels Maria erinnernd, in Ohnmacht zusammenbricht. Schon von Masaccio war ihre Gestalt in einem Wandgemälde in San Clemente wiederholt worden. Auch ein Stich Mantegnas zeigt, wie Christus in einem Leintuche zum Sarkophage getragen wird. Donatellos Einfluß ist hier sichtbar. Christus liegt da in der Ruhe eines älteren Mannes, auf dessen von Schmerz zerarbeiteten Zügen die Stille des Todes liegt: aus diesem letzten Schlafe wird er zu neuen Qualen nicht erweckt werden. Der eine von den Trägern, welcher die beiden Zipfel des Bahrtuches am Kopfende faßt und sie mit in den Ellenbogen aufgeknickten Armen starkfaustig emporhält, damit die Last in der Mitte nicht auf dem Boden schleife, vereinigt den Ausdruck körperlicher Energie und verhaltenen Schmerzes. Der das Fußende trägt, wo weniger angestrengte Kraft erfordert wird, steht mit abgewandtem Gesichte da. Zwischen beiden, quer über den Leichnam herübergreifend, die Mutter in aufschreiendem Jammer; hinter ihr, gleichsam um diese drei zuerst beschriebenen Personen in einer gewissen Fassung erscheinen zu lassen, mit erhobenen Armen die andere Maria. Zwischen ihnen der Leichnam: die Hände, bei enganliegenden Armen, über den Leib gekreuzt: das Bild eines gemarterten Mannes, aus dessen Körper mit der Seele die geistige Spannkraft gewichen ist. Fast sollte es scheinen, als habe die bildende Kunst als Erklärerin der Evangelien hier das Äußerste geleistet. Manches auf Mantegnas Komposition zeigt ferner Anklänge an Raphaels Werk, als habe er des Stiches sich erinnert, den er, wie eine ihm zugeschriebene Federzeichnung zu beweisen scheint, kopierte.

Wie anders aber faßt Raphael auf seinem eigenen Gemälde nun die Szene! Der laute Jammer ist gedämpft und die zusammenbrechende Maria in den Hintergrund versetzt; als sei sie umgesunken, als der Zug vorwärts schreitend an ihr vorüberkam, gibt sie gleichsam den Anblick irdischen Todes im Vergleich zu Christus, der wie von ewigem Leben erfüllt nur schlummernd daliegt.

Die zweite Maria, dicht neben dem Leichnam, scheint nur deshalb dem Zuge sich angeschlossen zu haben, weil sie die Hand Christi nicht sinken lassen wollte, die erhoben zu halten ihr Amt war. Die Träger des Leichnams schreiten im Gefühl, die edelste Last zu tragen, einher. Und Christus selber: Milde und Ruhe und Schönheit wohnen noch in ihm, sein Geist erfüllt noch seinen Leichnam und verklärt ihn. Keiner vor Raphael und nach ihm hat den Abglanz himmlischen Lichtes auf irdischen Formen so darzustellen gewußt.

2

GESCHICHTE DER KOMPOSITION

Signorellis Grablegung in Orvieto ist eine der symbolischen Darstellungen, welche realen Stempel tragen. Christus liegt lang hingestreckt mit dem Haupte auf dem Schoße seiner Mutter. Hinter seiner Gestalt hockt eine andere Frau auf dem Boden, die seine Hand in die ihrige genommen hat und an die Lippen drückt. Dicht und nah, als Hintergrund der Szene aber, ist ein Sarkophag der Breite nach sichtbar, oder, wenn man genau sein will, eine den Anblick der vorderen, langen Sarkophagseite darbietende Marmorarchitektur, auf der als Basrelief das Hintragen des Leichnams zum Grabe sichtbar ist: drei Figuren, die den wagerecht im Profil hingestreckten Körper Christi dahinschleppen; einer von hinten ihm unter die Arme greifend, einer die Füße zusammenfassend, und einer, in der Mitte des Körpers von hinten herübergreifend, ihn hier gleichfalls umfassend. Dieser Darstellung entspricht zum Teil eine Federzeichnung Raphaels, die zwar nur in einigen (als unecht zu bezeichnenden) Kopien bekannt ist, echt jedoch irgendwo noch liegt oder verloren ging und die den Namen „Tod des Adonis“ führt: meinem jetzigen Urteile nach die erste vorhandene Niederschrift Raphaels für das, was auf dem Gemälde schließlich dann ganz anders zur Erscheinung kam.

Ich habe oben ausgeführt, wie die Meister des Quattrocento bei der ersten Konzeption ihrer Arbeiten von der bekleideten menschlichen Gestalt ausgehen. Sie wissen das Nackte wohl darzustellen, empfinden die gesamte Bewegung des menschlichen Körpers, aber nicht wie die Meister des Cinquecento oder die antiken Künstler: die Phantasie der Meister des Quattrocento arbeitet nur mit dem,

was ihnen zufällig sichtbar vor Augen steht. Michelangelo war der erste, den die antiken Statuen und anatomische Studien zu einer höheren Behandlung des Körperlichen leiteten. Sein Karton der badenden Soldaten zeigte den staunenden Florentinern, daß unser Körper eine Architektur enthalte, ohne deren Kenntnis die Darstellung menschlicher Bewegung unvollkommen sei. Nun erst erkannte man in Florenz, die Komposition aus bekleideten Gestalten, durch deren Gewandung diese Architektur nicht durchleuchtete, könne auf den höchsten Rang als Kunstwerk keinen Anspruch erheben; das innere Auge des Schaffenden müsse eine neue Schule durchmachen; die, denen diese abgehe, träten als veraltet zurück. Deshalb machte Michelangelo dem Ruhme der Früheren ein Ende: seine nackten Gestalten ließen erkennen, daß in anderer Richtung ein Größeres sich erreichen lasse. Er zuerst verbindet sie in Gruppen so miteinander, daß die Bewegung der einen Figur die der anderen bedingt und aus vielen Körpern ein von gemeinsamer Bewegung erfülltes einheitliches Ganzes sich bildet. Und das ist die sonderbare Eigenschaft der ersten Skizze Raphaels für die Grablegung, daß er die hier nackt dargestellten Träger des nackten Leichnams mit diesem selbst zu einem Ganzen vereinigt, das ebenfalls zu Anfang nackt gedacht war, so daß die Gewandung als etwas Besonderes später erst herumgelegt wurde. Von jetzt ab sehen wir Raphael all seine Werke in diesem Sinne bearbeiten.

Zwei Auffassungen derselben Gestalten also empfangen wir auf seinen Skizzen zur Grablegung: die eine gibt sie in voller Gewandung und die andere nackt. Beide Kompositionen, dasselbe darstellend, laufen von nun an in seiner Phantasie nebeneinander her. Von jetzt ab auch beginnen bei ihm die sich folgenden Umarbeitungen der Komposition, das Fortlassen und Hinzusetzen von Gestalten, das Umwerfen des gesamten Figurenaufbaus, sowie zuweilen die schließliche Wiederaufnahme bereits ausgestoßener Elemente. Raphaels Grablegung hat drei Phasen durchgemacht. Von der ersten Auffassung (Tod des Adonis) sehen wir Raphael sich nun zu einer neuen erheben, für welche Studienblätter vorliegen.

Die Richtung des Zuges zum Grabe hin war beim „Tode des Adonis“ die gewesen, daß der Leichnam mit den Füßen voran getragen wurde, so daß derjenige, der diese zusammengefaßt hielt, die Führung hatte; während der, der mit den Händen unter den

Schultern des Toten ihn am Kopfende emporhielt, nachstoßend den Schluß des Zuges bildete. Raphael läßt bei der nächsten Umgestaltung der Komposition den Zug die entgegengesetzte Richtung einschlagen. Der die Leiche am Kopfende Emporhebende hat die Führung. Rückwärtsschreitend sucht er mit den Hacken der Füße die wenigen Stufen sich hinaufzutappen, welche zu der nun auf diese Seite verlegten Grabhöhle führen. Und ferner, es wird der Leichnam nicht mehr von seinen Trägern unmittelbar angefaßt, sondern liegt in einem Leintuche, das am Kopfende von zwei Figuren straff emporgehalten wird, während am Fußende der Träger die Beine des Toten nicht mehr mit den Armen umschließt, sondern ebenfalls nur die Zipfel des Bahrtuches hält, über dessen Saum die Beine, von den Knien an, herabbaumelnd frei hinausragen.

Für diese Fassung der Komposition haben wir in einer zu Oxford befindlichen Federzeichnung ein Blatt, auf das hin eine Anzahl anderer als Fälschungen bezeichnet werden dürfen. Diese allein echte Oxforder Skizze läßt erkennen, wie tief Raphael den Karton der „Badenden“ Michelangelos[22]) in sich aufnahm. Zugleich zeigt sie die sicheren Strichlagen, wenn auch in anderer Kreuzung nun, die wir auf den im vorigen Kapitel besprochenen Silberstiftzeichnungen für die Krönung Mariä vor uns hatten.

Raphael geht zu einer abermaligen Änderung dieser Komposition über. Die drei Träger des Leichnams, wie das Oxforder Blatt sie zeigt, bilden mit Christus eine eher hohe als breite kompakte Gruppe. Der in der Verkürzung zusammengeschobene und nur geringen Raum einnehmende Leichnam ist das Verbindende zwischen den Trägern. Die Umrisse des Leichnams sind mit leisen Strichen hinzugezeichnet. Möglich, daß Raphael in der allzustarken Zusammenschiebung der Gestalt Christi nachträglich eine Einbuße erkannte, die der Wirkung des Gemäldes schadete: auf einem noch späteren Florentiner Blatte[23]) sehen wir, auf welche Weise Abhilfe gewonnen wird. Auf diesem dehnt der zusammengesunkene Leichnam sich nun wieder aus, die Träger dagegen, die vorher eine einzige Gruppe bildeten, sind in zwei Massen geschieden. Zwar ist die Stellung jedes einzelnen die alte geblieben, aber während es sich vorher darum für sie handelte, den Leichnam mit konzentrierten Kräften als Last gemeinsam fortzubewegen,

---

[22]) *Szene aus der Schlacht bei Cascina. Der Karton ist verloren gegangen.*

[23]) *Abbildung S. 108, oben.*

ist die Aufgabe der Träger jetzt, das Leintuch in die Länge straff gezogen so zu halten, daß der Körper ohne zusammenzusinken darauf liegen könne. Die zweifache, sich verdoppelnde Anstrengung läßt die Tätigkeit der Tragenden schärfer nun hervortreten, und der Künstler schafft sich die herrliche Aufgabe, die Entfaltung lebendiger Kraft in verschiedener Weise in den Gestalten der Träger der lastenden Todesruhe Christi entgegenzusetzen. In der Durchführung dieses Kontrastes sucht Raphael sich jetzt genugzutun und die Unterschiede der Florentiner Zeichnung von der ich hier rede, und wiederum des fertigen Gemäldes bekunden, wie er den Gegensatz schließlich noch zu steigern wußte.

Eine Zeitlang scheint das ebengenannte Florentiner Blatt jedoch die Form gewesen zu sein, in der Raphael das Gemälde auszuführen gedachte. Die darauf gezogenen Quadrate deuten vielleicht an, daß mittelst ihrer aus dieser Skizze der umfangreichere Karton hergestellt werden sollte, nach dessen Form die Ausführung auf der Tafel dann erst erfolgte*). Die Florentiner Zeichnung scheint das Gemälde selbst schon so sehr zu enthalten, daß Rumohr sie für eine „ängstlich genaue Vorbildung“ desselben erklären durfte. Wie tiefgehende Veränderungen aber wurden hinterher noch vorgenommen, die Rumohr übersah!

Dies ist immer das Wunderbare bei Raphael, wenn wir die Entstehungsgeschichten aller seiner Gemälde in Vergleich zu den vorbereitenden Studien verfolgen: geht es an die letzte Ausführung, so scheint er sich noch einmal frei zu machen und unbefangen sich dem Hauptgedanken gegenüberzustellen. Alles Vorbereitende schüttelt er von sich ab und baut die Komposition wie zum ersten Male von frischem auf. In der Beschreibung des Gemäldes oben ist die nun eintretende Änderung schon gegeben worden: Raphaels letzte Umgestaltung zeigt die Gruppe der den Leichnam Tragenden als nicht mehr genau die Mitte der Tafel innehaltend, und nur an der linken Seite, wo der Felsen sich erhebt, in dessen Höhlung der Leichnam hinein soll, geht der Zug nun bis an den Rand des Gemäldes; nach rechts hin dagegen ist

*) Das Netz könnte indessen auch später von einer fremden Hand gezogen worden sein, die die Zeichnung als solche kopieren wollte. Auch die Quadrate auf der einen Handzeichnung für die Libreria von Siena können so aufgefaßt werden. Warum aber, wenn man die Zeichnung nur kopieren wollte, die Linien der Quadrate so hart in das kostbare Blatt hineinziehen? (Ich habe früher einmal geglaubt, das Blatt sei überhaupt nur als Kopie anzusehen. Dieser Meinung bin ich nicht mehr.)

zwischen dem letzten Träger und dem Rande der Tafel ein Durchblick geschaffen für den Anblick der ohnmächtig zusammensinkenden, von Frauen aufgefangenen Mutter Christi. Die zum Eingang der Höhle führenden Stufen sind nun steiler gehalten als auf der Florentiner Skizze, damit die Anstrengung der beiden Träger am Kopfende sich noch steigere. Derjenige zumal, der sich rückwärts mit den Hacken die Stufen hinauftastet, scheint nun den bedeutenderen Teil der Last zu tragen: denn geistige und körperliche Anspannung mischen sich auf seinem stark zurückstrebenden Antlitze. Zwischen ihm und der ihm beim Tragen am Kopfende des Leichnams hier unterstützenden Gestalt drängt der dem Toten die letzten Blicke zuwendende Kopf des Johannes sich ein, jetzt erst als Johannes kenntlich gemacht. Dieser zweite Träger am Kopfende aber, auf der Skizze bartlos und unbedeutend, ist durch volles Haar und Bartwuchs nun gegen den etwas frauenhaft erscheinenden Johannes in Gegensatz gebracht. Die Frau, die Christi Hand mit der ihrigen emporhält, ist nun allein und die auf der Florentiner Skizze neben ihr sichtbare andere Frau ausgelöscht. Dadurch wird mehr Raum um den einzigen Träger zu Füßen Christi herum gewonnen: auf der Florentiner Skizze, wie ich wiederhole, ein bärtiger Mann, auf dem Gemälde ein unbärtiger Jüngling, eine Figur, die Blicke auf sich zieht. Die Mühe ist ihm ein Spiel. Er nähme den Leichnam allein in seine Arme und trüge ihn weiter. Dieser Gegensatz eines Überflusses jugendlicher Stärke zu dem Sichabmühen, das die anderen Figuren, jede in ihrer Art, bekunden, ist eine jener im stillen wirksamen Schönheiten, von denen Raphaels Werke erfüllt sind und durch die das Gefühl der Harmonie in uns hervorgebracht wird, das uns seinen Gemälden gegenüber so oft überkommt, ohne daß wir es auf seinen Ursprung gleich zurückzuführen wüßten. —

So mühte Raphael sich ab, etwas zu schaffen, das ihm selbst endlich als vollendet erscheinen dürfte. Ursprünglich nahm er, was er fand. Vieles aber hat er genommen, das unter seinen Händen erst zu dem geworden ist, was er brauchte. Man glaubt im Gemälde des Palazzo Borghese etwas von Anfang an Fertiges, in jeder Linie Notwendiges vor sich zu haben, als sei es Raphael so in die Phantasie hineingeflogen, und könne es sich nur darum gehandelt haben, es zu ergreifen. Und trotzdem so viel tastende Arbeit bei ihm! So viel Unbestimmtheit als Vorstufe der letzten

Vollendung! All diese Gestalten, die sich fertig ihm aufgedrängt zu haben scheinen, hat er langsam fortschreitend erst herausgearbeitet! Raphaels Grablegung ist ein Meisterwerk, aber ein allmählich hervorgebrachtes. — Raphael war dreiundzwanzig Jahre alt, als er sie begann. Hieran haben wir uns zu erinnern, um dem Werke die richtige Stellung zu geben. Alles, was nach 1507 von ihm und anderen in Italien gemalt wurde, war, als die Grablegung vollendet ward, noch nicht vorhanden. Versetzen müssen wir uns auf den Standpunkt des toskanischen Publikums von 1507. Lionardo hatte in seiner Heimat bisher nichts Großes geleistet. Michelangelos Madonna Doni und was er sonst bis dahin als Maler geschaffen, war nebensächlicher Natur; die Decke der Sistinischen Kapelle wurde erst 1508 von Michelangelo begonnen. Mantegna, Perugino, Signorelli, Botticelli, Filippino, Francia sind die Meister, mit denen Raphael damals in Vergleich kommen konnte: weder im Technischen, noch in der Tiefe des Gedankens vermochte einer von diesen ihn zu erreichen. —

3

SCHLUSSBETRACHTUNG

Ohne Michelangelos Pietà nun also wäre Raphaels Gemälde nicht entstanden: in einem aber wird Michelangelos Werk von dem Raphaels übertroffen.

Die Natur läßt unter den Menschen, aus denen sie Völker zusammensetzt, von Zeit zu Zeit so gewaltige Erscheinungen sich erheben, daß sie inmitten von Millionen hervorragen, und wenn solche Männer schaffende Künstler sind, so entstehen Leistungen außerordentlicher Art. Sie völlig zu begreifen wird den Massen des Volkes aber nicht immer gleich gegeben sein. Daher anfangs mehr Staunen als Verständnis, mehr Ehrfurcht als Liebe. Die Werke werden sich auch mit dem dargestellten Gegenstande nicht gänzlich decken. Der Meister selbst wird gleichsam erst hinzutreten und sich geltend machen müssen. Erst allmählich tritt so das volle Verständnis ein und dann bewundert man ohne Vorbehalt. Wie lange hat es gedauert, ehe Hamlet und Faust verstanden wurden!

Hier nun überbietet Raphael alle anderen Künstler. Seine Werke bedürfen dieses Hinzutretens seiner Person nicht. Sie sind

sofort verständlich. Er will nichts. Er schafft absichtslos wie die Natur. Eine Rose ist eine Rose: nichts mehr und nichts weniger; Nachtigallengesang ist Nachtigallengesang: keine Geheimnisse sind da noch weiter zu ergründen. So auch sind Raphaels Werke frei von persönlicher Zutat und ohne Anspruch auf Dank.

Ein gewisser Glanz, der über ihnen liegt, läßt uns aussprechen: Raphael hat das gemalt!

Niemals werden wir so unbefangen und aus voller Seele ein Werk Michelangelos genießen. Immer wird eine leise Stimme aus ihnen zu sagen scheinen: ich bin das Werk des Michelangelo, nur durch seine Person geht der Weg zum letzten Verständnisse. Niemand wird jemals die stille Mahnung an die Person des schaffenden Meisters vergessen, der in Michelangelos Pietà den toten Christus im Schoße der Mutter sieht. Aber nicht Christus und seine Mutter allein, sondern Michelangelo unsichtbar mit ihnen ist dargestellt. Sein Geist zugleich spricht zu uns aus diesem Marmor. Und sein Geist als der eines besonderen Menschen, der unter eigenen trüben, schweren Gedanken dies Abbild höchster Trauer mit Meißelschlägen dem Marmor entlockte.

Bei Raphael fehlt auch den erschütterndsten Dingen alle persönliche Besonderheit, als seien eigene Erlebnisse des Künstlers hineingearbeitet worden. Seine Persönlichkeit drängt sich nirgends vor. Wie übermächtig steht Michelangelo in der florentinischen Geschichte da: Raphael scheint gar nicht zu denen zu gehören, die das Durchschnittliche des italienischen Nationalcharakters überragen, sondern er steht gerade wie eine Personifizierung dieses Durchschnittscharakters da. Er hat etwas entzückend Mittelmäßiges, Gewöhnliches. Als könne jeder so sein wie er. Er steht jedem nah, ist jedermanns Freund und Bruder: keiner fühlt sich geringer neben ihm. Es bleibt in seinen Werken kein Rest von Geheimnis unerklärt und ungenossen zurück. Dürer würde ihm darin vielleicht gleich stehen, in seinen letzten Werken aber nur.

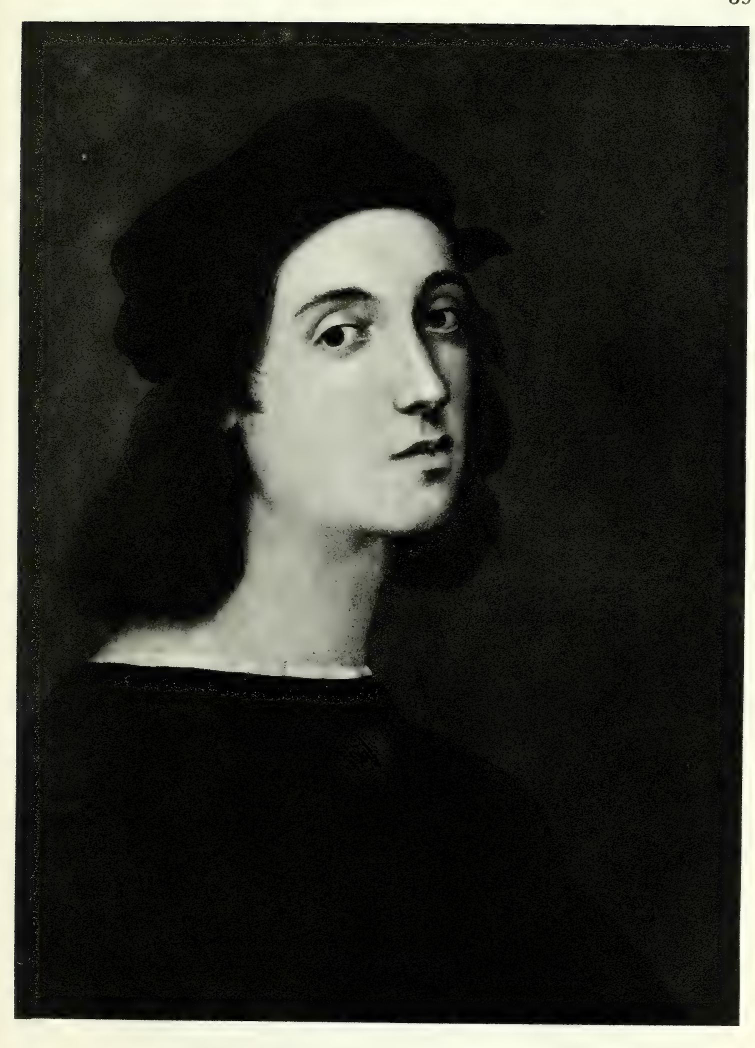
In einem Punkte aber sind Dürer und Raphael ihrer Natur nach sehr verschieden. Schon beim Sposalizio sahen wir Raphaels natürliche Neigung hervortreten, Männer in jüngeren Jahren darzustellen. Auch bei der Grablegung zeigt sie sich. Das sind, Maria abgerechnet, lauter jugendliche Personen. Bei Dürer dagegen hat das Alter den höheren Preis. Seinen Christusgestalten prägt er den Typus eines älteren Mannes auf. Überall wird das sichtbar, am schönsten bei dem Kruzifixe von 1523, zu dem Ephrussi die

Zeichnung zuerst veröffentlichte. Die Erfahrungen eines langen Lebens scheinen in diesem Haupte Christi und in diesem Leibe verkörpert. So faßt Dürer auch die Grablegung auf, verwandt darin Mantegna. Ältere Männer sehen wir einen, der im Leben wie sie war, in das Grab hinabsenken. Auf vielen Federzeichnungen hat Dürer den Weg Christi zum Grabe dargestellt: immer sind ältere Männer die ihn Begleitenden. Auf dem Blatte der kleinen Holzschnittpassion legen sie ihn sanft in den Sarkophag nieder. Ältere Männer waren in den deutschen Städten das ausschlaggebende Element: sie bilden überall bei Dürer die Hauptmasse, wo er Publikum auf seinen Darstellungen anbringt. bei Raphael dominiert immer die Jugend. Selbst auf der Disputa und Schule von Athen, wo das Alter den Vorrang haben muß, hat Raphael so viel jugendliche Gestalten der Komposition zugemischt, daß sie vorzuherrschen scheinen. Der Anblick der Jugend hat etwas Befreiendes, Erquickendes. Mir kommen unter den jungen Leuten, deren Blicke in den Vorlesungen auf mich gerichtet sind, die besten Gedanken. Es ist, als lockten sie sie hervor. Raphael muß empfunden haben, daß einem Gemälde, wenn es recht wirken solle, dieser Bestandteil so reich als möglich verliehen werden müsse.

Darin aber gleicht Raphaels Schicksal dem Dürers wieder, daß die Darstellungen, bei denen sie ihre vornehmste Kraft einsetzten, sofort allgemein verständlich waren.

Und noch eins.

Wie sicher schrieben die beiden Jahrhunderte, in denen Raphael und Dürer gelebt haben, dem Künstler die Arbeit vor. Scheinbar ein geringer Umkreis von Stoffen: immer wieder Madonnen und heilige Geschichte, dazu Darstellungen antiker Mythen, ornamental gefaßt. Wie völlig aber nehmen diese Dinge des Künstlers schaffende Kraft in Anspruch! Eine Vermählung Marias! Eine Grablegung Christi! Ein Künstler, dem das darzustellen obliegt, kann alles in sein Werk hineinlegen, was in der Seele eines Menschen an Gefühl und Gedanken liegt. An sein Talent darf er hier die höchsten Anforderungen stellen und das Publikum von ihm das Höchste begehren. Dies der Grund, weshalb diejenige Epoche der Kunstgeschichte am eindringlichsten zum Studium auffordert, in der unter solchen Vorbedingungen von Bildhauern, Malern und Architekten gearbeitet worden ist.



SELBSTBILDNIS

Um 1506. Florenz, Uffizien



BILDNISSE JUNGER EDELLEUTE

Um 1504. Florenz, Palazzo Pitti — Budapest, Museum

Das heutige Leben produziert, Personen ausgenommen, die in Porträts und Statuen darzustellen sind, wenig, das dem bildenden Künstler sich als Stoff aufdrängte. Porträts und Statuen sind großartige Aufgaben, werden nie aber das Talent eines Malers oder Bildhauers bis in die Tiefe in schaffende Bewegung setzen. Welches Werk also nun soll ihm das Gefühl geben, ein für die Lebensarbeit der Zeit unentbehrliches Element zu schaffen?

Noch eine letzte Betrachtung.

Welches war der Gang gewesen, in dem Raphaels Grablegung nach dreifachem Ansatze sich zu ihrer endlichen Gestalt entwickelte? Drei Männer sehen wir zuerst, die einen Toten forttragen. Die Leiche ist die zu bewegende Last: der eine faßt sie oben, der andere unten, der dritte umfängt sie in der Mitte: die natürlichste Arbeitsteilung. Und wohin war Raphael beim Abschlusse gelangt? Zwei Hauptkräfte nur, die sich in die Last teilen: am Kopfende ein bärtiger Mann, am Fußende ein Jüngling, der Leichnam wie der Körper eines Schlafenden zwischen ihnen. Alle übrigen Gestalten sind entbehrliche Zutat. Nur die die Hand Christi emporhaltende Frau dürfte nicht fehlen, bleibt immer aber eine begleitende Gestalt nur. Wir haben auch gesehen, wie die Scheidung von jung und alt bei den Trägern eine allerletzte Nüance war, die Raphaels künstlerischer Takt fand.

Und nun stellt sich heraus, daß dieses letzte individuelle Erzeugnis Raphaels doch nichts anderes sei, als, ihm unbewußt, die Rückkehr zu der edelsten Formel, die die griechische Kunst zweitausend Jahre vielleicht vor Raphael für Grablegungen gefunden hatte!

In griechischer Malerei besitzen wir so gut wie nichts. Nur Bruchstücke sind wieder ans Licht gekommen, die uns ahnen lassen, was die Augen der griechischen Maler der Natur absahen und wie ihre Hände es niederzeichneten. Die Scherben athenischer Totenvasen, die, in das Grab dem Leichnam nachgeworfen um zu zerbrechen, nun wieder zu Tage gefördert und neu zusammengesetzt worden sind, verraten uns entzückende Gebilde griechischer Zeichnung. Auf solchen Totenvasen erblicken wir Grablegungen.

Da dehnt sich ein Leichnam vor uns aus: ein Toter, und zugleich doch nur ein Schlafender. Zwei Gestalten tragen ihn. Der eine zu Häupten, hinter ihm stehend, ihm unter die Achseln greifend. Der eine Arm des Toten, dessen Schulter leise zusenkt,

hängt herab. Die andere Hand des Toten ist leise erhoben: eine Gestalt ist hier hinzuzudenken, die sie emporhält. Der zweite Träger, am Fußende, faßt nach den Beinen des Leichnams. Jener ein geflügelter Jüngling; dieser, auch geflügelt, ein bärtiger Mann. „Tod und Schlaf" werden beide erklärt. Was Raphael dunkel tastend einsam fand, war von den Griechen längst zur gemeingültigen Formel ausgebildet worden.

Mit welcher Sorgfalt Raphael sein Werk ausgeführt habe, zeigt auch das Fußgestell des Gemäldes, das aus einer Reihe grau in grau leicht gemalter Figürchen besteht, von großer Schönheit. Diese Predella befindet sich heute in der vatikanischen Galerie[23a]), während die Grablegung, wie wir sahen, im Palaste Borghese steht. Die darüber einst angebrachte halbrunde Tafel mit Gottvater, welche Passavant für Raphaels Arbeit hält, wird ihm von anderen abgesprochen[24]).

[23a]) *Darstellend Glaube, Liebe und Hoffnung.*

[24]) *Wahrscheinlich von Stefano Amadei aus Perugia um 1630 gemalt.*

VIERTES KAPITEL

DIE CAMERA DELLA SEGNATURA

Das Rom Giulios II. — Die Disputa. — Die Entstehung der Disputa. — Die Schule von Athen. — Der Parnaß

1

DAS ROM GIULIOS II

Die Jahre vor und nach 1870 sind für Deutschland die der Erwartung gewesen. Das Vertrauen des Deutschen Volkes auf seine Kraft und auf die Gunst der Vorsehung war unbegrenzt. Die ersten Ausnutzungsgedanken des Sieges über Frankreich waren geistiger Natur. Eine Universität in Straßburg! Eine Deutsche Akademie in Berlin! Eine neue Bibliothek in Berlin!

In dieser inneren Erhebung des deutschen Volkes, ausgehend von denen, die historisch dachten und fühlten, lag nichts Künstliches. Es war auch kein böser Wille im Spiele, daß uns diese Erwartungen heute als Träume erscheinen. Aber auch als Träume sind sie eine Realität gewesen. Solche Träume hat auch die Vergangenheit gehegt, nur daß, was damals Jahrzehnte dauerte, heute rascher verlaufen ist. Solche Zeiten der Erwartung beherrschten Europa um die Zeit etwa, wo Raphael nach Rom kam. Er wurde von ihrer Welle getragen wie viele, und die Welle war noch nicht verlaufen, als Raphaels Zeit zu Ende ging. So war das geistige Klima Roms beschaffen, als Raphael in der Camera della Segnatura und Michelangelo in der Sistina gleichzeitig nebeneinander zu malen begannen.

Rom war für höher begabte Menschen bis dahin nur die Stätte gewesen, wo hingeschwundener Größe gedacht ward. Im Laufe des Quattrocento, nach der Rückkehr der Päpste aus der Verbannung von Avignon, waren Pläne zu Bauten in Rom gefaßt worden, die die Würde der die Welt beherrschenden Macht re-

präsentieren sollten. Wir wissen, was Nikolaus V. vorhatte. Wir sehen seine Nachfolger fortbauen, und selbst die Borgia bauen weiter. All dem lag einstweilen aber nur noch die Prachtliebe der Päpste und Kardinäle zu Grunde. Der Gedanke, über den Ruinen der Stadt ein neues Rom erstehen zu lassen, das mit dem alten wetteiferte, ist nicht gleich formuliert worden. Giulio II. faßte ihn und Raphael nahm ihn auf. Raphael war damals fünfundzwanzig Jahre alt. Giulio II., unter Kämpfen alt geworden, ehe er Papst wurde, wollte sein Leben mit unerhört großartigen Unternehmungen abschließen. Italien wollte er freimachen (unter der Herrschaft der Kirche) und die Peterskirche neu bauen. Er selbst griff zu den Waffen. Als Eroberer von Bologna nannte er sich den „Befreier von Italien". Für Peterskirche und Vatikanischen Palast machte Raphaels Landsmann, Gönner (und vielleicht Verwandter) Bramante die Pläne. Zwei Unternehmungen, die dem heutigen Rom immer noch die entscheidende Gestalt verleihen.

Bramante war ein älterer Mann, als er zu Giulio II. kam, der aber ein alter. Wir haben zu erwägen, daß Raphael zwischen diese beiden Männer geriet, fast ein Kind, aber von unermüdlicher Leistungsfähigkeit. In Rom hatte nichts Wert als geistige Potenz: Geburt und Geld konnten damit aufgewogen werden. Es verstand sich von selbst, daß wer den höchsten Ehrgeiz und die entsprechende geistige Kraft besaß, zum höchsten Ziele gelangte. Jeder war, was er im Momente zu sein Stärke genug hatte. Diese Reduzierung des Menschen auf sich allein war Roms Geheimnis. Es galt nur, sich denen unentbehrlich zu machen, die stärker waren als man selber. Und neben diesen Zielen, die dem Ehrgeize winkten, die unaufhörliche Erinnerung an die Vergänglichkeit alles Irdischen, die nirgends von den Steinen so gepredigt wird wie in Rom.

Damals war Raphaels späterer bester Freund, der Graf Castiglione, in Rom eingeritten. Denn zu Fuße oder zu Pferde: anders reiste man nicht damals. Er schreibt ein Sonett:

Ihr Hügel Roms und ihr geweihten Trümmer,
Die ihr den Namen nur der Stadt gerettet!
So manchem ward in eurem Staub gebettet,
Der einst gestrahlt und dann verlöscht auf immer.

Kolosse, Säulen, hochgeschwungne Bogen,
Einst im Triumph, im Glück, im Glanz errichtet —:

Fort! oder, schlimmer noch, beinah vernichtet,
Und um den wohlerworb'nen Ruhm betrogen.

Ein Volk, das euch nicht kennt, hängt seine Sagen
An eure Reste. Tausend Jahre türmen,
Was wieder tausend Jahre nun verzehren.

Und ich! Wird nicht nach kurzgemeßnen Tagen
Mit all den Gluten, die es noch durchstürmen,
Mein Herz als Staub zu diesem Staub gehören?

Das war die eine Seite der Empfindung, zugleich aber schreibt Castiglione an die Mutter, wie er einen seiner Brüder in den Dienst eines Kardinals zu bringen hofft. „Er wird sich gleich ein bedeutendes Ziel stecken können." „Wer hier nichts wagt, gewinnt nichts." „Rom ist der Ausgang aller Wissenschaft." „In Rom nur bemerkt zu werden, schreibt Erasmus von Rotterdam damals von dort, ist schon ein ungeheurer Erfolg." Und nun denken wir Raphael über alle Vorstufen hinaufgehoben, unabhängig, mit den höchsten Aufgaben betraut. Den Baumeister hat er zum Freunde, der die Peterskirche und den Vatikanischen Palast umbauen soll. Den treibenden Papst neben sich, der auf Vollendung drängt. Und seiner eigenen Natur nach ist er dafür geschaffen, an dieser Stelle zu stehen. Wandgemälde, Porträts und Madonnen, künstlerische Aufgaben jeder Art werden zugleich von ihm verlangt, und er schafft sie.

Und dabei jenes Gefühl der Erwartung. Um wieviel aristokratischer durfte der Mensch damals sich fühlen! Ein gestaltloses, unendliches Nichts war das Weltall und die Erde der einzige gestaltete Kern darin. Sonne, Mond und Sterne dienten ihr. Um sie her lagen die Wohnungen der Seligen, wie auf dem Olymp die antiken Götter wohnten. Und der Papst hatte die Schlüssel dazu. Man stieg absehbare Treppen hinauf zu den himmlischen Gefilden. Die Wolken, auf denen die Heiligen der Disputa sitzen, hingen so tief auf die Altäre herab, daß man nach den Sohlen der goldenen Sandalen hätte greifen können. Das wurde geglaubt, wie es gemalt ward. Dante, dessen Gedicht als eine Offenbarung galt, stieg herauf bis zum Paradiese, wo die edelsteinenen Bäume wuchsen und die Engel auf Fragen gütig Antwort gaben. Auf der Disputa stellt Raphael diesen Verkehr der vornehmsten Männer der Kirche mit denen vor, die oben um den Thron Gottes

herum in ewigen Gesprächen saßen. Die von oben brauchten nur zu winken, und einer von denen unten kam herauf und nahm Platz und an der himmlischen Unterhaltung teil, als gehöre er dahin.

2

DIE DISPUTA

(Abbildung S. 135, 136)

Die Camera della Segnatura liegt im Vatikanischen Palaste, der bei Giulios Stuhlbesteigung kleiner war als bei seinem Tode. Alexander Borgia hatte vor ihm eine Reihe von Gemächern inne, die Pinturicchio, einer der Hofmaler der Borgias, mit Fresken geschmückt hatte. Frisch und wohlbehalten, gewähren sie einen ungemein festlichen Anblick. Sie sind das Schönste, was Pinturicchio geschaffen hat. Sie lassen ihn neben Perugino, mit dem er zugleich in Perugia lebte, in einer Originalität erscheinen, die ihm in meinen Augen höhere Bedeutung verleiht als alles, was ich sonst von ihm kenne. Niemand, der diese Gemächer durchschreitet, empfängt bei dem ernsten Schmucke dieser Wände eine Ahnung vom Charakter derer, die hier zu Hause waren und nach deren Abgang die Räume vielleicht dauernd unbewohnt geblieben sind. Giulio II. scheint sie als wie verpestet angesehen zu haben. Er ließ ein Stockwerk über ihnen in einer Reihe von Zimmern herstellen, mit deren Ausmalung bereits begonnen war, als Raphael in Rom eintrat. Vasari zählt diejenigen auf, die hier arbeiteten, Perugino und Sodoma als die vornehmsten. Ein einziges Zimmer ward Raphael zuerst zugewiesen, dessen Wölbung bereits sogar von Sodoma in Angriff genommen war. Der Lauf der Dinge ist dann gewesen, daß man die Malereien der übrigen Maler wieder beseitigte, und daß Raphael das ganze obere Stockwerk dieses Teiles des Palastes, drei Zimmer und einen Saal, zur Ausmalung überwiesen wurde.

Die Camera della Segnatura bildet die Mitte dieser in einer Flucht liegenden Räumlichkeiten. Sie ist viereckig, weit und groß, aber doch im Sinne des Quattrocento noch den vertraulichen Charakter eines Wohnzimmers tragend. Zwei sich gegenüberliegende Wände sind von hohen Fenstern durchbrochen, aus denen die bunten, von Guglielmo da Marcilla gemalten Fensterscheiben längst

verschwunden sind. Auch das Täfelwerk von eingelegter kostbarer Arbeit, das die Wände rings auf Manneshöhe umgab und Sitze darbot, eine Arbeit des Basile, ist nicht mehr da. Wohl aber noch der einst kostbare Mosaikboden, welcher, antike Arbeit nachahmend, die Embleme der Rovere zeigt. Man empfängt den Eindruck des Fürstlichen, Vornehmen, Heiteren, den die Renaissance jener Zeit ihren Bauten zu verleihen weiß. Überall begegnet das Auge künstlerischem Schaffen in höchster Vollendung. Zumal die in den Ecken sich tief herabsenkende gewölbte Decke erfreut den Blick. Denn an ihr ist nicht, wie bei den Seitenwänden, alles wieder und wieder verdorben und wieder und wieder gereinigt und aufgemalt worden, sondern der Edelsteinschimmer der Malerei, auf die kein Staub fallen und die keine verderbenden Hände erreichen konnten, hat sich unversehrt erhalten. Aber doch auch den Seitenwänden gegenüber verliert sich das unbehagliche Gefühl bald, nur den letzten Schein der einst herrlichen Malerei vor sich zu haben: durch die trübe Oberfläche dringt die innere Schönheit der Werke unmittelbar gleichsam in uns ein und erfüllt uns mit erhabenen, erfreuenden Bildern.

Bei der Disputa empfinden wir diese allmählich sich geltend machende innere geistige Leuchtkraft am lebendigsten.

Die gewölbte Decke des Gemaches reicht, wie eben gesagt wurde, in die vier Ecken des Gemaches mit ihren Spitzen tief herunter, so daß die Seitenwände nach oben hin in vollständigem Halbkreise abschließen. Die Linie, auf der dieser Halbkreis ruht, ist die breiteste der ganzen Bildfläche also. Raphael faßte sie bei der Disputa als eine Ebene auf, in deren Mitte auf ganz sanfter Erhöhung, zu welcher breite, gelinde Stufen aufführen, ein Altar steht. Um ihn geschart, dem Beschauer zu nach beiden Seiten sich verbreitend, sehen wir eine ansehnliche Versammlung; die Vornehmsten dem Altare zunächst auf schönen antik geformten Steinbänken sitzen, die anderen ehrfurchtsvoll sich herandrängen. Auf diese Menge senkt sich tief herab ein in dichter Masse das Gemälde breit durchschneidendes Gewölk, über dem, wie auf einem festen Fußboden, eine zweite Versammlung, jedoch himmlischer Persönlichkeiten, sichtbar ist. Auch diese um eine Mitte geschart: die Dreifaltigkeit, zu deren Füßen, dicht über dem Altare und der auf ihm stehenden Monstranz, fliegende Genien. Mit über den Kopf erhobenen Händen bringen sie uns die aufgeschlagenen Evangelien. Diese überirdische Welt bildet ein Gan-

zes für sich, zugleich aber mit der irdischen Versammlung darunter vereint wiederum ein Ganzes.

Unten um den Altar ist alles in Bewegung. Man spricht, man verhandelt, man deutet, man wendet sich zu und ab. Offenbar erblicken nur die den Altar in nächster Nähe Umgebenden die sich über ihnen auftuende Herrlichkeit des Himmels mit seinen Geheimnissen; aber auch von ihnen blicken nicht alle empor. Einige sind noch versunken in Gespräch oder in Bücher, andere dagegen, getroffen vom geistigen Lichte, das herabströmt, haben die Bücher zur Erde geworfen. Die vornehmsten Kirchenväter sind durch die Titel der Folianten, die sie tragen, oder mit in die Heiligenscheine eingeschriebenen Namen kenntlich gemacht. Andere benennen wir nach der Ähnlichkeit, wie Dante, noch andere nach Vermutungen.

Die obere Welt beherrscht Gott Vater. Über Christus in der Mitte, der uns zugewandt beide Hände erhebt und neben dem, zu seiner Rechten und Linken und vom gleichen Gewölke getragen ihm zugewandt, Maria und Johannes sitzen, taucht Gott Vater empor mit der Weltkugel in der Linken, während die Rechte segnet und befiehlt. Im Äther schwebende Engel mit hochaufgestreckten Flügeln umgeben ihn, aus Engelsköpfen scheint die ihn umgebende Höhe des Himmels zu bestehen, er ragt empor wie ein ungeheurer Gipfel im Gebirge, hinter dem die Sonne eben emporbricht und dessen leuchtende Erhebung kein Blick ermißt. Tief unter ihm, zur Rechten und Linken Christi, öffnet der Halbkreis des unteren Gewölksaumes sich uns entgegen, auf dem Heilige des Alten und Neuen Testamentes sich aneinanderreihen.

Dies ist was auf den ersten umfassenden Blick sich bietet. Bei genauerer Betrachtung teilen sich die Darstellungen. Dies und das setzt uns nachträglich nun in Erstaunen. So der in die Weite zurückgehende Horizont der Landschaft, der über den Altar hinweg sichtbar wird: unter dem Gewölke, das die Sohle der himmlischen Welt oben bildet, verliert sich unser Auge in diese lichte Ferne. Dann berührt uns die Würde der irdischen Versammlung: man fühlt, wie die Erscheinung der Dreieinigkeit allem Erwägen und Streiten, allem Zurateziehen von Büchern und Gelehrsamkeit ein Ende macht, zugleich so aber, daß diese plötzliche Wirkung nur, wie gesagt, allmählich sich verbreitet. Dann mustern wir den Halbkreis der Himmelsbewohner, die auf dem Gewölke um Christus mit Maria und Johannes sitzen. Während diese drei in

erhabenen Gebärden sich zeigen, haben die Heiligen um sie her fast etwas Weltliches. Petrus und Paulus, Adam, Moses, David und andere gleich hohen Ranges sitzen behaglich da. Einige in einer Eleganz der Bewegung, die mit den weltbewegenden Gedanken, die sich an ihre Personen knüpfen, kaum in Einklang steht. Sehen wir, mit welcher Vornehmheit Adam das eine Bein quer über das andere gelegt hat, wie jemand, der die Ruhe des Sitzens durch eine bequeme Beinstellung noch ein wenig erhöhen will. Sein Anblick atmet das Gefühl angenehmen irdischen Wohlseins aus. Petrus und Paulus dagegen, die rechts und links dem Beschauer zu den Abschluß bilden, blicken mit stillem Ernste vor sich hin.

Was nun ist dargestellt?

Über dem Gemälde erblicken wir auf der gewölbten Decke, innerhalb eines Kreises, der einen Teil des großen Komplexes der Deckenmalerei bildet, eine weibliche Gestalt von großer Schönheit. Die Bewegung, von der sie erfüllt ist, entspringt begeisterten Anschauungen. Nur eine symbolische Gestalt, aber irdisch liebenswürdig. Es ist, als werde sie vom Anblicke dessen, was auf dem Gemälde unter ihr sich vollzieht, überrascht. Ein Schleier, in wallenden Falten, fliegt von dem olivenbekränzten Haupte herab um sie her. Sie erscheint als eine Schwester der Madonnen, mit deren Herstellung Raphael damals neben seinen großen, umfangreichen Arbeiten beschäftigt war. Eine Umschrift besagt „Divinarum rerum Notitia“, „Kenntnis der göttlichen Dinge“. Vasari zufolge bedeutete die Disputa die Festsetzung der Messe, die Konstituierung dessen, worauf der tägliche Gottesdienst der katholischen Kirche beruht. Dagegen besagt die Inschrift des mit Vasaris Buche im gleichen Jahre erschienenen Kupferstichs von Ghisi: „Anbetung der Dreieinigkeit“. Mit anderen Worten wird beidemale ziemlich das Gleiche ausgesprochen.

Außer diesem allgemeinen Sinne aber scheint das Gemälde noch einen zweiten zu haben, der es mit der Geschichte Giulios II. als in besonderer Verbindung stehend zeigt.

Im Vordergrunde rechts unten nämlich erblicken wir, wie mitten in die Versammlung hineingestellt, oder auch, wie aus ihr sich erhebend, ein mächtiges Stück unvollendeter Architektur, das sich als eine bis zu geringer Erhebung aufgeführte, die Höhe der menschlichen Gestalten nur wenig überragende gemauerte Masse dem Auge aufdrängt. Etwas Unfertiges, wie wir

sofort sehen: die Basis eines der vier mächtigen Pfeiler, welche nach Bramantes Plan die Kuppel der neuen Peterskirche tragen sollten. Die Hindeutung auf diesen Bau wird vollendet durch eine in der hinter dem Altar sich ausbreitenden Landschaft sichtbare Kirche, an deren Erbauung auf Gerüsten gearbeitet wird. Den längst nötigen Abbruch der mit ihren Säulen umsinkenden Peterskirche hatte Giulio II. tatsächlich damals eben in Angriff genommen. Unter dem Widerspruche vieler Kardinäle war der Beschluß gefaßt und den europäischen Mächten mitgeteilt worden. Für das den Gedanken des Papstes nach alle Erfahrungen der neuen Jahrhunderte überbietende Werk machte Bramante jetzt vielfache Entwürfe, und als die das Unternehmen segnende Macht tat auf der Disputa jetzt der Himmel sich auf. So sehen wir denn, an jene Mauermasse gelehnt und durch die Inschrift seines Heiligenscheines gekennzeichnet, den Papst Anaklet als den ersten Erbauer der Peterskirche gegenwärtig, während vorn mit erhobenen Händen und emporgewandtem Antlitz Papst Sixtus IV. in vollem Ornate steht, als der, von dem die Größe der Roveres ausging und dem Giulio II. zumal alles verdankte.

3

DIE ENTSTEHUNG DES GEMÄLDES

Drei Epochen der Arbeit an der Disputa lassen sich scheiden. Sie entsprechen den verschiedenen Zuständen, in denen die fortschreitende Vollendung aller Malereien in der Camera della Segnatura sich bekundet. Der früheste Entwurf, eine getuschte Federzeichnung, hat so gut wie nichts mit dem fertigen Gemälde gemein. Während dieses Raphael als einen Künstler zeigt, der in vollem Besitze der perspektivischen Mittel den auf der Wand sich darbietenden Raum ins Unbegrenzte ausdehnt, sehen wir ihn seiner Aufgabe, die Wand zu bemalen, auf dieser ersten Skizze fast verlegen gegenüberstehen. Er weiß mit der oben sich abrundenden halbkreisförmigen großen Fläche nichts anzufangen und sucht sie überhaupt nur auszufüllen. Von rechts und links her läßt er eine gefällige, aber unbedeutende Säulenstellung mit einem Architrave, auf dem Amoretten sitzen und mittelst zierlich flatternder Bänder Wappen daran befestigen, in die zu bemalende Fläche einrücken. Den zwischen ihnen in der Mitte freibleibenden Raum

schließt er nach hinten mit einer durchlaufenden Balustrade, und auf der nun sich bildenden, von den Säulen rechts und links begrenzten Veranda sitzen eine Anzahl Männer, welche lesen, schreiben oder paarweise im Gespräche sind, in zwei Massen einander entgegen. Andere, von den Seiten her sich ihnen anschließend, zeigen dringende Neugier, das zu sehen oder zu hören, was niedergezeichnet oder ausgesprochen wird, und teilen es einander durch Gebärden mit. Einige der erstgenannten blicken zum Himmel empor, als sähen sie das in der Höhe auf dem Gewölke sich Darbietende. Kein Altar, keine zu ihm aufführenden Stufen, keine Anordnung vieler Gestalten zu bewegten Gruppen, sondern wenige einzelne Figuren nur, die die Mitte ausfüllen.

Auch der über dieser Szene sichtbare, von Heiligen bevölkerte Himmel ist ohne perspektivische Konstruktion. Das Bestreben, die Wand nur flach mit Gestalten zuzudecken, äußert sich hier so ungeschickt, daß man denken sollte, Raphael habe diesen Entwurf gemacht, ehe er Florenz näher kennen lernte. Eine Anzahl zusammenhanglos schwebender, symmetrisch verteilter Wolken, die zugleich Sessel und Fußschemel sind, tragen einige Paare heiliger Persönlichkeiten; Christus mit Maria und Johannes nehmen die Mitte ein. Keines dieser Paare scheint im Hinblick auf die anderen erfunden und alle halten sich steif bei geringer Bewegung. Manches auf der Zeichnung erinnert an Perugino und an Raphaels frühestes Freskogemälde im Kloster San Severo von Perugia, wo ihm die Mauerfläche gleichfalls zu groß und ungewohnt war.

Auf dem zweiten Entwurfe erst sehen wir Raphael der Komposition die Anfänge der Gestaltung verleihen, die das Gemälde zeigt. Wiederum hat er auch diesmal auf seiner Zeichnung nur die linke Hälfte des Ganzen dargestellt, da bei der damals hergebrachten Art, symmetrisch zu komponieren, dies genügte, um dem Papste zu zeigen, was beabsichtigt sei. Die hineinragenden Säulen sehen wir hier nicht, die Versammlung aber ist noch in einer Weise gruppiert, daß man fühlt, es müsse diese Architektur immer noch dazugedacht werden. Der Himmel bietet die Anfänge perspektivischer Vertiefung und die Zusammenfassung seiner Bewohner zu einer gemeinsamen Masse. Der Altar in der Mitte unten ist sichtbar, hat aber die Gestalt eines antiken Sarkophages. Auch die ihn im Halbkreise umgebende Bank ist an ihrer Stelle. In der den Altar umdrängenden Versammlung begegnen

wir keiner der Gestalten der ersten Skizze, nur zwei Motive sind festgehalten: der sitzende Mann, der ein auf seinen Knien ruhendes Buch, in dem er liest, mit gestrafften Armen vor sich hält, und der neben ihm auf den Knien ehrfurchtsvoll neugierig heranschleichende Mann, der jedoch durch dazwischen angebrachte Gestalten nun von ihm getrennt ist. Eine andere sitzende Figur, die auf der ersten Skizze im Himmel auf einem der Gewölke sichtbar war, ist jetzt neben dem Altar unten angebracht worden.

Raphael hatte vielleicht die Absicht, die Komposition dieser Skizze gemäß auszuführen. In Frankfurt besitzt man die kostbare Federzeichnung, auf der wir die gesamte Gruppe in nackten Figuren zusammengestellt sehen, lauter Aktgestalten, aus deren Behandlung volle Meisterschaft herausleuchtet. Was die etwaige Zeitbestimmung ihrer Entstehung anlangt, so ist hier noch nichts von dem Triebe sichtbar, den der Anblick von Michelangelos Karton der „Badenden“, wie wir annehmen, bei Raphael während der Grablegung erweckte: die Natur scharf und rauh wiederzugeben und den männlichen Körper in edler Anstrengung hinzustellen; sondern Auffassung wie technische Behandlung zeigen die Anlehnung an die Manier des Fra Bartolommeo, ein Einfluß, der in seltsamer Art unabhängig von dem Michelangelos bei Raphael nebenherläuft und sich eine Zeitlang noch beobachten läßt.

Aber Raphael beruhigt sich hier nicht. Ein Blatt der Wiener Sammlung, das scheinbar nichts als dieselbe Gruppe, die das Frankfurter Blatt in nackten Figuren zeigt, nun in voller Gewandung darbietet, enthält bei näherer Betrachtung die Komposition als in hohem Grade abermals umgestaltet. Besonders auffallend aber ist darauf das erste Erscheinen der uns den Rücken zuwendenden männlichen Figur im Vordergrunde links vom Altar, auf der vorletzten zu ihm aufführenden Stufe. Vergleichen wir sie und alle andern Figuren nun endlich aber mit dem, was die auf der Wand ausgeführte Freske zeigt! Alles Frühere verblaßt neben ihr selbst! Und nun erst scheinen die als Ausfüllung bis dahin immer noch dienenden Säulen fortgelassen, und statt ihrer sind die sich nach beiden Seiten hin bis an den Rand des Gemäldes ausdehnenden Gestalten hingesetzt worden, die eine neue großartigere Auffassung bezeugen und zu denen eine Anzahl Studienblätter erhalten sind: prachtvolle freie Federzeichnungen, die

Raphaels „großen Stil“ verkünden. Meiner Vermutung nach trat bei der letzten Redaktion erst die Absicht ein, das Gemälde mit dem Bau der Peterskirche in Verbindung zu bringen. Bis dahin hatte es nur die Erscheinung der Dreieinigkeit und das dadurch bewirkte Aufhören aller sie betreffenden Streitigkeiten darstellen sollen. Auf der ersten Skizze vielleicht nicht einmal soviel: nur die Dreieinigkeit als Mitte des katholischen Glaubens und die auf sie gerichtete Gedankenarbeit wäre hier das gewesen, was der Papst gemalt zu haben verlangte. Daraus dann wurde ihre plötzliche Erscheinung. Und daraus endlich ihr strahlendes Hervortreten aus dem Gewölk als Bekräftigung der von Giulio begonnenen Unternehmung des Neubaues der Peterskirche, an dem Gottvater und seine Heerscharen schützend sich beteiligten.

4

DIE SCHULE VON ATHEN

(Abbildungen S. 145-148)

Der Disputa gegenüber trägt die zweite große Wand der Camera della Segnatura ein Gemälde, als dessen Überschrift eine ideale weibliche Gestalt fungiert, mit der Inschrift: „Causarum Cognitio“, „Die Erkenntnis der Ursachen“. Nicht auf Gewölk thront sie, wie gegenüber die „Wissenschaft der göttlichen Dinge“, sondern auf einem goldenen Sessel, dessen Armlehnen plastische Bilder der vielbusigen Diana von Ephesus (des Symbols der allnährenden Natur) tragen. Nicht auch verhüllt, wie drüben, sind ihre Arme, sondern ohne jede Hülle faßt ihr Arm nach dem auf ihrem Schenkel stehenden Buche. Ihr vielfarbiges Gewand ist von Sternen besäet, mit dem Untergrunde eines Musters von Blättern und bewegten kleinen Fischen, so daß Himmel, Meer und Erde hier ihre Symbole besitzen. Zwei Amoren oder Engel dienen auch ihr. Wie Michelangelo in den Sibyllen der Sistinischen Kapelle eine doppelte Reihe weiblicher Erscheinungen zur Anschauung bringt: jungfrauenhafte heroische Kraft und mütterliche geistige Gewalt, so hier Raphael in den vier Gestalten an der Decke der Camera della Segnatura. Die Causarum Cognitio gehört mehr zu den Jungfrauen, die Divinarum rerum Notitia hat mehr etwas Frauenhaftes, Mütterliches.

Den Namen „Schule von Athen“ finden wir bei Raphael oder

in seinen Zeiten so wenig wie den „Disputa“. Beide sind spätere Erfindungen und haben auf die Erklärung der Gemälde größeren Einfluß gehabt, als ihnen zukam. Frühere Skizzen der Komposition sind nicht vorhanden, dagegen besitzen wir (in Mailand) den Generalkarton, nach dem die Malerei auf die Wand gebracht wurde und der für die Disputa fehlt: eine sorgfältig durchgeführte umfangreiche Zeichnung, der einzelne Figuren des Gemäldes mangeln, welche während der Malerei noch hinzugesetzt worden sind.

Wir blicken in hohe Hallen hinein, die einen Tempel bedeuten können. Eine herrliche, groß gedachte Architektur, die Blüte dessen, was Bramante in der Phantasie trug: ein Bild der Peterskirche, wie sie seinen Gedanken nach einmal dastehen sollte. Dies nur eine Vermutung, aber eine oft wiederholte, heute angenommene. Dieser Bau ruht auf einer Höhe, zu der eine das ganze Gemälde durchschneidende Reihe von Stufen hinanführt. All das ist erfüllt von einer Versammlung: Männer, Greise und Jünglinge, die, durcheinander strömend, die Höhe, die Treppe und den Raum unten erfüllen. Rechts und links unten im Vordergrunde besonders starke Massen von Gestalten; in der Mitte oberhalb der Treppe und unter dem mittleren großen Bogengange des Tempels diejenigen jedoch, die unsere Blicke zuerst auf sich ziehen. Zwei Männer stehen hier nebeneinander, der eine ein wenig vortretend und im Begriffe zu reden, der andere um ein Unmerkliches zurück mit erhobenem Arme, als erwarte er den Moment, wo auch ihm das Wort gegönnt sein werde; um sie her Männer und Jünglinge, die durch Stellung und Handbewegung den Anteil kundgeben, zu dem das Gehörte sie hinreißt. Paulus ist dargestellt, wie er, in Athen unter den griechischen Philosophen erscheinend, im Geiste der Lehre Christi von der Unsterblichkeit redet. Neben ihm als Vertreter der griechischen Philosophie ein Greis, dessen zum Himmel deutende Hand verschiedenfach ausgelegt werden kann. Das Ganze ein Bild des historischen Vorganges, wie ihn Kapitel 17 der Apostelgeschichte erzählt, und zugleich, anknüpfend an dies Ereignis, eine symbolische Darstellung der siegreichen Berührung christlicher und heidnischer Philosophie.

Der Teil des Kapitels, welcher hier in Frage kommt, lautet:

„Als aber die Juden in Thessalonich hörten, daß Paulus in Beroe predigte, kamen sie und reizten die Menge gegen ihn auf.

Die Brüder aber schickten Paulus fort an das Meer, während Silas und Timotheus in Beroe blieben. Paulus aber wurde von denen, die ihm das Geleit gaben, nach Athen gebracht und sie gingen dann zurück mit dem Auftrage, Silas und Timotheus bald nachzusenden. Paulus, diese beiden in Athen erwartend, wurde erregt, als er sah, wie sehr die Stadt dem Götzendienste ergeben war, und sprach darüber in der Synagoge mit den Juden und den Frommen und auf dem Forum alle Tage zu denen, die da waren. Einige stoische und epikuräische Philosophen aber gingen darauf ein, und andere sagten: Was meint er mit diesen Redensarten? Andere wieder: Er scheint neue Götter zu verkündigen, weil er nämlich von Jesus' Auferstehung sprach. Und sie führten ihn zum Areopage und sagten: Können wir nicht wissen, welche neue Lehre du vorbringst? Denn was wir von dir hören, ist etwas ganz Neues und wir wollen wissen, was das bedeutet. In Athen nämlich ist die Hauptbeschäftigung aller Leute, auch derer, die dorthin zu Gaste kommen, Neuigkeiten vorzubringen oder sich erzählen zu lassen."

„Paulus aber, mitten auf dem Areopage stehend, begann: Athenische Männer, ich sehe, daß ihr vor den Göttern besondere Furcht habt. Wie ich nämlich hier umhergehe und mir die Heiligtümer ansehe, finde ich einen Altar mit der Inschrift: ‚Dem unbekannten Gotte': nun, ich verkündige euch, was ihr schon lange verehrt, ohne es zu kennen. Gott, der die Welt und alles darin geschaffen hat, wohnt, da er Herr des Himmels und der Erde ist, nicht in Tempeln, die mit Händen erbaut worden sind, wird auch nicht mit den Händen verehrt, als ob er Bedürfnisse hätte, da e r vielmehr allen Leben und Atem und alles gibt. Aus demselben Blute hat er alle Menschen gemacht, ihnen die ganze Erde zur Wohnung gegeben und ihrem Dasein Zeit und Grenze gesetzt und läßt sie Gott suchen, ob er mit Händen zu fassen sei, da er jedem von uns doch nahe ist. Denn in ihm leben wir und finden Bewegung und Dasein in ihm, wie einige von euren Dichtern gesagt haben: denn wir sind seines Geschlechtes. Da wir aber seines Geschlechtes sind, dürfen wir nicht glauben, daß das Göttliche von Gold oder Silber oder von Stein sei, wie Bildhauer es sich erdenken. Die Zeiten dieser Unwissenheit verachtet Gott und verkündigt den Menschen, sie sollen Buße tun, dadurch, daß er einen Tag angesetzt hat, an welchem er über den Erdkreis Gericht halten wird nach rechtem Maße, in dem Manne,

den er ausgewählt hat, in dem er allen den Glauben darbietet und den er von den Toten aufgeweckt hat."

„Als sie aber die Auferweckung der Toten hörten, lachten einige, andere aber sagten, darüber wollen wir dich noch einmal hören. So ging Paulus von ihnen. Einige Männer aber hingen ihm an und glaubten, darunter auch Dionysius Areopagita und eine Frau namens Damaris und andere mit ihnen."

Ich habe Paulus' Rede nach der Vulgata übersetzt, weil diese Raphael vorlag, und so modern als möglich gehalten, weil sie, um recht verstanden zu werden, einer Sprache bedarf, die von der heutigen in nichts abweicht. Ich lese sie mit immer neuem Erstaunen. Sie erklärt Paulus' Art, als Missionar zu wirken, besser als seine Briefe. Ein Missionar muß sich in die Gedanken derer versetzen, auf die er Eindruck machen will. Wie Paulus sich hier zu den Athenern stellt, ist er als Mann von Geist und Energie ganz begreiflich. Man meint, es habe jemand nachgeschrieben, was er sagte, da so viel Persönliches herausklingt.

Die Geschichte der Scholastik macht klar, inwiefern diese Szene und dieser Apostel hier gewählt worden sind. Bis zum zwölften Jahrhundert waren die Bibel und die Schriften der Kirchenväter das Material, mit dem die theologischen Streitigkeiten geführt wurden. Da ward von Abälard auf der Pariser Universität der Versuch gemacht, die „menschliche Vernunft" als drittes Element einzuführen. Paulus war der gewesen, der die Harmonie griechischer und christlicher Gelehrsamkeit im Dienste des Evangeliums ausgebeutet hatte: um die Vereinigung seiner Lehre und der der heidnischen Philosophen handelte es sich zumeist. Wir sahen, wie dem, was Vasari zur Erklärung der Disputa in etwas einseitiger und darum ungenügender Weise vorbringt, die Inschrift des gleichzeitig mit seinem Buche (1550) erschienenen großen Stiches der Disputa erst den richtigen Umfang gibt. Ebenso verhält es sich bei der Schule von Athen. Auch diese ist von Ghisi gestochen worden, und die Inschrift des Blattes enthält das eigentlich Maßgebende: daß Paulus' Eintritt unter die athenischen Philosophen von Raphael dargestellt worden sei; Vasari (der die beiden Mittelfiguren irrtümlicherweise Plato und Aristoteles nennt) setzt an anderer Stelle richtig hinzu, es sei die Vereinigung der heidnischen Philosophie und der christlichen Theologie gemeint. Noch andere Irrtümer finden sich bei ihm: so will er in der Gruppe am Fuße der Treppe unten rechts die



STUDIE ZUR MADONNA DEL GRANDUCA
(oder zur Londoner Madonna mit dem Turm?). London, British Museum



MADONNA DEL GRANDUCA
Um 1505. Florenz, Palazzo Pitti

Evangelisten erblicken, die Raphael kaum an diese Stelle bringen wollte. Das meiste ist von den Neueren in das Gemälde hineingedeutet worden.

Die Hauptfigur unter allen ist die des Paulus. Wie er auf der Höhe der Stufen uns entgegen den Arm ausstreckt, scheint er Ruhe zu gebieten. Jugendlich kraftvoll steht er da. Die Darstellung des Paulus ist eine der dauernden Lebensaufgaben Raphaels gewesen.

Die Madonna di Sant' Antonio gehört zu den Arbeiten, die als feste Marksteine bei der Beurteilung der Entwicklung Raphaels dastehen. Dieses Werk zeigt, mit wie wenig Wahrscheinlichkeit eine Reihe anderer Arbeiten Raphaels, die in der gleichen Zeit etwa entstanden sein sollen, ihm s i c h e r zuzuschreiben seien. Raphael stellte sich, sahen wir, als Hauptaufgabe bei der Madonna di Sant' Antonio, Petrus und Paulus in voller Realität erscheinen zu lassen, und es gelingt ihm das in einer Weise, daß man die Tafel für das Werk eines fertigen Meisters halten möchte. Der hier zum Ausdrucke gebrachte Gegensatz der beiden Männer, die die römische Kirche begründeten, beruht auf ernster Beobachtung der Natur und tritt in vielen Zügen hervor, die man erst allmählich herausfindet.

Vergleichen wir sie noch einmal.

Petrus blickt uns an mit dem Ausdruck unerschütterlicher Majestät oder, um es anders zu sagen, selbstbewußter Herrschergewalt. Sie muß von denjenigen als die vornehmste Eigenschaft des Petrus vorausgesetzt werden, die den von Christus zu seiner Nachfolge ausdrücklich Berufenen in ihm erblicken. Raphael hat Petrus, wo er ihn später darstellt, nicht ganz in dieser herrschermäßigen Ruhe aufgefaßt, sondern mehr eine gewisse Widerstandskraft bei ihm hervorgehoben. Paulus, Petrus gegenüber, zur Linken der Madonna, hat bei etwas gesenktem Kopfe die Augen in das Buch gerichtet, das er mit beiden Händen aufgeschlagen hält. Er ist ein jüngerer Mann als Petrus. Zwar zeigt auch bei ihm sich der Scheitel ohne Haar, die Stirnlocke ausgenommen, aber das vorhandene Haar, das bis in den Nacken herabgeht, ist dunkel und kräftig gleich dem mächtigen, lang und voll herabhängenden Barte. Die Beschaffenheit von Gesichtszügen kann ja immer nur bis auf einen gewissen Grad beschrieben werden, und man läßt sich hier leicht zu mehr fortreißen, als

gestattet sein möchte: darin aber glaube ich nicht zu irren, wenn ich Raphaels Bestreben hier erkenne, Petrus als den Repräsentanten der in sich beruhenden Energie, Paulus als den Vertreter des schwärmerischen Studiums, verbunden jedoch mit nicht minderer Kraft, hinzustellen. Petrus blickt uns, mit überwältigender Erfahrung Gehorsam verlangend und gebietend, an: wollte auch Paulus seine Augen erheben, so würden sie uns sanft zu ihm hinziehen. Wir dürfen nicht vergessen, daß für die Kirche Paulus nicht nur der studierte Soldat (wie Schwert und Buch andeuten), sondern auch der bis in die Himmelsräume entrückte Visionär gewesen ist. Eins der Gedichte Raphaels selber beginnt mit den Worten, wie Paulus, nachdem er die Geheimnisse Gottes erschaut, geschwiegen habe, so solle auch sein Mund geschlossen sein über das, was er bei seiner Geliebten erfahren habe [25]). Ersichtlich ist auf dem Gemälde die Mühe sowohl als das Können, mit dem Raphael die beiden Apostel ausführte, die, rein künstlerisch betrachtet, in ihrem männlichen Ernste zur Madonna und den beiden weiblichen Heiligen neben ihrem Throne nur einen wirksamen Gegensatz zu bilden hätten.

Auf der Disputa begegnen wir Paulus und Petrus nun zum zweiten Male, in ganz verschiedener Gestalt aber, so daß die Unbefangenheit, mit der Raphael die heiligen Personen in ihrer äußeren Erscheinung stets dem künstlerischen Bedürfnisse dienstbar macht, hier recht hervortritt; als Greise nehmen sie hüben und drüben die ersten Plätze neben den auf der Wolkenbank sitzenden Himmelsbewohnern ein. Wie wenig Raphael aber gewillt gewesen sei, damit einen festen Typus zu schaffen, läßt die im zweiten vatikanischen Gemach später ausgeführte Freske: „Attila vor Rom“ [26]) erkennen. Paulus und Petrus stürmen hier mit gezückten Schwertern zum Schutze der heiligen Stadt vom Himmel herab, als kraftvolle Männer mit wehendem Haar und Bärten, völlig geeignet noch, das Schwert nicht nur zu zeigen, sondern auch zu gebrauchen. In reiner Jugendkraft dagegen erblicken wir Paulus neben der für Bologna gemalten und dort jetzt wieder heimischen Heiligen Cäcilia, deren Lob aus Goethes Munde, der sie vor mehr als hundert Jahren dort sah, immer noch am schönsten erklungen ist. Hier steht der Heilige in sich versunken da, ein Nachhall der Sphärenmusik erfüllt ihn, die immer

---

[25]) *Siehe Anhang.*

[26]) *Abbildung S. 216.*

noch herabtönt. Dunkles, den ganzen Kopf in Fülle bedeckendes Haar, das sich locken würde, wenn es länger wüchse, und ein ebenso dunkler Bart sind ihm hier verliehen. Sein herabgesenkter Blick ist beschattet. Männliche jugendliche Schönheit und Kraft sind über ihn ausgegossen.

Diese Tafel entstand nicht lange nach der Schule von Athen, früher jedoch als die Komposition zu den Teppichen, auf denen Paulus und Petrus in hoher Energie uns entgegentreten. Auf ihnen finden wir die Darstellung des in Athen predigenden Paulus dann zum zweiten Male, historisch in Anlehnung an die Apostelgeschichte aufgefaßt. Davon wird im fünften Kapitel die Rede sein. Wir werden sehen, wie tief Raphael in die Apostelgeschichte eingedrungen war.

Doch auch für den Paulus der Schule von Athen hatte Raphael die Heilige Schrift gelesen.

Von verschiedenen Seiten war versucht worden, die das Gemälde quer durchschneidende Treppe für die Erklärung zu benutzen, und mit Scharfsinn hatte Scherer zuerst in Marsilio Ficinos Schriften Stellen entdeckt, die zu der Vermutung leiteten, diese in auffallender Weise zum Tempel hinanführenden breiten Stufen seien symbolisch zu verstehen. Näher jedoch läge, auf einige Kapitel der Apostelgeschichte hinzuweisen, wo wir Paulus in persönlicher Erscheinung wirkungsvoll beschrieben finden. Paulus unterscheidet sich für uns auch dadurch von den anderen Aposteln, daß seine Erlebnisse etwas von Schicksalen haben, die dem modernen Menschen leichter verständlich sind, und daß er in Situationen uns entgegentritt, in die unsere Phantasie sich sofort hineindenkt. Im 21. Kapitel der Apostelgeschichte lesen wir, wie die römischen Soldaten Paulus, den die Juden denunziert hatten, im Tempel von Jerusalem verhaften und wie das Getümmel des Volkes endlich so groß wird, daß sie ihn, als man „zu den Stufen“ gekommen war, hinauftragen mußten. In das römische Lager hineingeführt, weist Paulus sich dann aber als römischen Bürger aus und verlangt, daß man ihn zum Volke reden lasse. Und „nun tritt er auf die Stufen und winkt dem Volke mit der Hand“. Unwillkürlich gedenken wir da des Paulus der Schule von Athen, wie er, auf der Höhe der Stufen stehend, so kraftvoll die Hand vorstreckt. Und weiter, Kapitel 26, als Paulus darauf vor Agrippa steht, heißt es: „Da begann Paulus mit vorgestreckter Hand Rechenschaft abzulegen“. Diese vorge-

streckte Hand finden wir zumal in Raphaels Kompositionen für die Teppiche. Schon Masaccio aber hatte sie in der Kapelle Brancacci als das charakteristische Zeichen des Paulus erkannt. Denn auch Masaccio fühlte das Bedürfnis, die Gestalt dieses Apostels so lebendig als möglich zu geben, und sogar der Name des Florentiners, Bartolo di Angiolino Angiolini, wird von Vasari genannt als dessen, der ihm dafür zum Modell diente. Auf dem ausgeführten Gemälde der Camera della Segnatura, das so viel Schicksale gehabt hat, tritt Paulus in seiner Kraft und Schönheit weniger hervor als auf dem Karton zu Mailand, der als Raphaels eigene und unveränderte Handzeichnung die Gestalt des Paulus in überzeugender Frische bewahrt. Hier erkennen wir die Verwandtschaft dieses jugendlichen Paulus mit dem der heiligen Cäcilia erst in vollem Umfange.

Es ist viel Gelehrsamkeit darauf verwandt worden, Vasaris Angabe, nicht Paulus, sondern Aristoteles sei in dieser Gestalt von Raphael dargestellt worden, der Deutung Ghisis gegenüber zu verteidigen. Man fängt allmählich aber an, davon abzustehen. Wie überhaupt aufgegeben wird, in sämtlichen Gestalten der Schule von Athen den künstlichen Aufbau einer Geschichte der griechischen Philosophie zu sehen. Zweihundert Jahre beinahe nach Raphaels Tode erst, zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts, begannen diese Deutungsversuche. Zugunsten der Annahme der beiden Mittelfiguren als Aristoteles und Plato spricht am meisten die breite, schöne Beschreibung des Gemäldes in diesem Sinne, die Goethe in der Farbenlehre gibt. Hier stellt er die beiden Philosophen als Repräsentanten zweier Weltanschauungen auf, die die Menschheit, so lange wir von ihren Gedanken wissen, vereint und auch getrennt gehalten haben. Entgegen aber steht wieder dieser Meinung Goethes, daß wir die Zeiten Raphaels nicht als von diesem Gegensatze bewegt sehen. Beide Philosophen haben für Raphael tiefere Bedeutung nicht gehabt, während ihn die Gestaltung des Paulus sein Lebelang beschäftigte. Unter Paulus' Zeichen ward die Reformation der Kirche angestrebt, deren Anfänge sich, solange Raphael lebte, in allen Ländern Europas noch gleichmäßig zeigten und die in ihren letzten Kämpfen sich dann erst auf Deutschland beschränkte. Paulus ist die lebendigste historische Persönlichkeit im Jahrhundert der Reformation.

Auch das 18. Jahrhundert und die erste Hälfte des 19., die Zeiten Goethes, waren von einer sentimentalen Anschauung des

Altertums beherrscht, die heute zu verschwinden beginnt. Es gleicht darin dem italienischen Quattrocento. In der durch die geistige Kultur der Griechen repräsentierten Vergangenheit sah man einen hochbeglückten Zustand der Menschheit, den jemals wieder zu erlangen nicht möglich schien. Für das Höchsterreichbare wurde das verständnisvolle Durchdringen der Erbschaft an Schriften und Kunstwerken erachtet, die aus jenen Tagen höchster geistiger Schöpferkraft auf uns gekommen waren. Man erblickt in Raphael, der der Antike ja so viel verdankte, einen Mann, der diese Anschauungen teilte. So aber hatten die Dinge im beginnenden Zeitalter der Reformation nicht gelegen; Raphael wurzelte durchaus in seiner Zeit, die er im Gefühle der eigenen Schöpferkraft nicht niedriger stellen konnte als die noch so glorreichen früheren Jahrhunderte. Die Trennung von kirchlichem Gefühl und antiker Gesinnung, die uns heute so geläufig ist, war für Raphael nicht da: die Kirche seiner Tage hatte das antike Griechentum in sich aufgenommen, soweit sie es brauchen konnte. Plato, Aristoteles und Paulus standen für sie, als in dem gleichen historischen Elemente heimisch, nebeneinander. Nur war Paulus Raphael näher als Plato und Aristoteles, deren Welt darzustellen er niemals unternommen hat. Möglich wäre, daß der auf der Höhe der Stufen neben Paulus stehende Greis, der mit emporweisender Hand ehrfurchtgebietend dasteht, von Raphael als Repräsentant der gesamten griechischen Philosophie gefaßt worden war, so daß uns freistände, Plato oder Aristoteles in ihm zu erblicken. Möglich auch — doch ist es nichts als eine Vermutung —, daß diese Gestalt, eben weil sie Plato oder Aristoteles genannt wurde, zu dem Glauben Anlaß gab, die andere Gestalt neben ihr müsse ihrerseits entweder Aristoteles oder Plato sein, weil beide nebeneinander gehörten.

Die Titel der Bücher, welche beide tragen, „Timeo und Etica", können nicht als maßgebend angesehen werden, sondern — dies wird von allen Seiten zugegeben — sind wahrscheinlich auf Vasaris Angaben hin bei einer der vielfachen späteren Auffrischungen des Gemäldes aufgemalt worden. Denn der Ruin der Fresken begann schon frühe, da sie mit Händen leicht zu erreichen sind.

5

DER PARNASS

(Abbildung S. 157)

Disputa und Schule von Athen nehmen, einander gegenüberliegend, die beiden vollen Wände des Gemaches ein. Die beiden anderen Wände sind von gewaltigen Fenstern durchbrochen, die, in jeder Wand nur eines, nach Osten und Westen gehend, der Morgen- und Abendsonne Eingang gewähren. Die hoch und breit einschneidenden Fensterhöhlen beeinträchtigen hier die zu bemalende Fläche so stark, daß die Möglichkeit ihrer Benutzung für eine zusammenhängende Komposition hätte bezweifelt werden können. Raphael hat nicht nur in der Camera della Segnatura jedoch, sondern auch in dem danebenliegenden, ähnlich gebauten Zimmer gerade diese Formation der Wandfläche in genialer Weise ausgenutzt. Für den Parnaß mußte sie ihm dazu dienen, den Parnaß oder, wie Vasari sagt, den Helikon selbst darzustellen, dessen Gipfel über dem Fenster liegt, während es rechts und links daneben herabgeht. Schlanke, zartbeblätterte Lorbeerbäume, die sich an den Seiten und auf der Höhe erheben und unter denen die Bewohner des heiligen Gebirges stehen oder gelagert sind, verleihen dem Gemälde den großen Zusammenhang, den auf der Disputa die Wolkengebilde, auf der Schule von Athen die Architektur liefert. Auf der Mitte des Berggipfels sitzt, völlig uns zugewandt, Apollo, nackt, wie ein Gott sein darf, in behaglich genießender Stimmung die Violine spielend. Während der Apollo, der auf der Schule von Athen als Statue eine der Nischen füllt, welche die Architektur des Tempels dort darbietet, nichts als das Bild einer Statue sein soll (und zwar seltsamerweise das Abbild eines Narcissus, den man in mißverstandener Wiederherstellung mittels einer in den Arm gelegten Leier zu einem Apollo machte), hat der Apoll des Parnaß nichts von der unbewegten Ruhe einer Skulptur, sondern erscheint wie durchzittert von Leben und Bewegung. Die rechts und links um ihn her gelagerten Musen zeigen sich nur zum Teil in antiker Gewandung, einige tragen die Tracht moderner vornehmer römischer Damen ihrer Zeit, in elegantem Faltenwerk. Apoll und die Musen nehmen die Höhe des Berges ein, zu welcher links, halb im Hintergrunde, Homer, Virgil und Dante eben emporgestiegen sind: diese drei als Gruppe für sich zusammengehörig und Homer als der vornehmste unter ihnen.

Jedes Zeitalter hat Homer als den größten Dichter anerkannt. Das zurückgebeugte Haupt mit den blinden Augen gen Himmel gewandt, scheint er begeistert zu reden: alle übrigen schweigen oder gebieten einander Stille, in dem Maße als Homers Gesang sich verbreitet, den Apoll mit leisen Tönen der Violine begleitet.

So hat Raphael also auch hier Bewegung in die Komposition gebracht. Auf der Disputa macht die sichtbar werdende Herrlichkeit Gottes dem Durcheinandersprechen der Versammlung ein Ende, auf der Schule von Athen sucht Paulus sich Gehör zu verschaffen, auf dem Parnaß lassen Homers laut gesprochene Verse Stille entstehen. Von den übrigen Gestalten der Komposition ist zu sagen, daß, wie bei Disputa und Schule von Athen, Bewohner aller Jahrhunderte bis zu Raphaels eigener Zeit untereinandergemischt sichtbar sind und daß seine Absicht nicht war, eine Geschichte der poetischen Literatur aufzubauen.

Bei der Schule von Athen fehlten, weniges ausgenommen, Zeichnungen, aus denen das allmähliche Herauswachsen der Komposition klar wird. Wer darauf bestände, könnte behaupten, sie sei von Anfang an so beabsichtigt gewesen, wie wir sie vor uns haben. Beim Parnaß dagegen ist Material reichlich vorhanden. Wie bei der Disputa zeigen sich hier die Entstehungsepochen verschieden sowohl in der Auffassung des Ganzen, als in der technischen Behandlung. Auch hier verfolgen wir eine Entwicklung aus dem Einfachen ins Komplizierte, eine Zunahme an innerer Lebendigkeit bei allen Gestalten, eine sich steigernde Verbindung jedes einzelnen mit den übrigen, sowohl denen, welche sie unmittelbar berühren, als überhaupt mit dem gesamten Bestande, so daß jede den integrierenden Teil eines Ganzen bildet.

Die älteste Konzeption des Parnaß ist uns nicht in Raphaels eigenen Handzügen, sondern in einem nach seiner Zeichnung angefertigten schönen großen Kupferstiche des Marcanton erhalten, durch dessen Grabstichel so viele andere erste Entwürfe Raphaels gerettet worden sind. Wir sehen, wie er anfangs die Absicht hatte, die Szene im Sinne eines antiken Basreliefs darzustellen. Steif, eine Leier im Arme und mit antikem Faltenwurfe bekleidet, sitzt Apollo unter den Musen da. Lauter einzelne Figuren ohne inneren Zusammenhang. Bei den Köpfen herrschen die Profilansichten vor, den Mangel an Bewegung soll die etwas gezierte Haltung verdecken. Der zu bemalende Flächenraum ist dadurch besonders bewältigt worden, daß die Lorbeerbäume

dichter stehen und stärkere Laubmassen darbieten als das Gemälde. Die auf der Disputa anfangs vorhandene Architektur war mit Amoretten belebt: Marcantons Stich des Parnaß zeigt fliegende Liebesgötter, die Kränze aus den Gipfeln der Lorbeerbäume herabwerfen. Raphaels Verlegenheit der Wandfläche gegenüber tritt auch darin hervor, daß die rechts und links vom Fenster den herabgehenden Parnaß besetzt haltenden Gestalten ohne Verbindung mit denen auf der Höhe sind. Nicht die Figuren, sondern die aneinanderstoßenden Bäume und Baumkronen vermitteln den Zusammenhang.

Die erste Umgestaltung des Werkes besitzen wir auf einem Blatte, das die Komposition nun in der festen Gruppierung von nackt nach der Natur gezeichneten Gestalten zeigt. Diese Oxforder Federzeichnung (eine alte Kopie des verlorenen Originals) entspricht der Behandlung nach etwa der Frankfurter Studie für die Disputa *). Auch hier scheint es, als habe Raphael, im Glauben, die definitive Gestalt der Komposition bereits gefunden zu haben, die einzelnen Figuren nach der Natur durchzuarbeiten begonnen. Das Resultat, das sich aus der Vergleichung der heute noch vorhandenen Vorarbeiten für Disputa und Parnaß (sowie für einige Teile der Deckengemälde) ergibt, ist überraschend. Denn weitere Zeichnungen von Raphaels eigner Hand lassen erkennen, daß der Parnaß so, wie er fertig dasteht, aus der Oxforder Komposition allmählich nun erst sich entwickelte. Eine Anzahl ganz zuletzt erst zugefügter Gestalten erscheinen, wie auf der Disputa, als die lebensvollsten von allen. Auch der Schule von Athen war nach Herstellung des Mailänder Kartons noch eine Gestalt zugesetzt worden. Niemand, der vor der Schule von Athen steht, würde glauben, der an der Treppe unten uns entgegengelagerte, in Nachdenken versunkene Mann sei nicht von Anfang an dagewesen. Und so lassen auf dem Parnasse, vorn, rechts und links vom Fenster, Sappho und der lorbeergekrönte sitzende Dichter die übrige Komposition an Wert zurücktreten. Diese beiden herrlichen Figuren haben etwas von dem machtvoll symbolischen Wesen der Propheten und Sibyllen, die Michelangelo damals in der Sistinischen Kapelle malte.

Das auf antike Muster Hinweisende der ersten Skizze des Parnaß ist zuletzt nicht mehr sichtbar. Neben Disputa und Schule von Athen erscheint das Gemälde sehr realistisch, ja modern.

---

*) Verwandtschaft mit Fra Bartolommeo tritt wiederum hervor.

Auch die vorhandenen Studien nach der Natur tragen diesen Charakter. Raphael hat dieser Komposition den Schein des Zufälligen zu geben gewußt, den seine späteren Werke tragen. Die Gewänder haben die letzte Spur des Arrangierten, vom Studium älterer Meister oder der Antike Zeugenden verloren: den Gestalten der Schule von Athen und Disputa sitzt die Kleidung weniger behaglich auf dem Leibe als denen des Parnaß. Die Mischung antiken und modernen Geistes, die uns auf ihm sich offenbart, enthüllt die Gesinnung der Tage Raphaels. Die vornehm eleganten Gestalten der Musen zeigen, daß er in den Palästen Roms intim zu Hause war. Bewegtes Leben erfüllte die Stadt damals. Der Papst verheiratete seine natürliche Tochter: es ging toll zu in Rom bei dieser Hochzeit. Die urbinatischen Herrschaften — Roveres aus Giulios II. Familie, die der kinderlose Guidobaldo von Urbino adoptiert hatte — kamen nach Rom und die junge Herzogin, von der Bembo im Frühjahr 1510 berichtet, daß sie alle Tage schöner werde, war die Mitte der Festlichkeiten. Raphael fand seine angestammte, heimische Fürstenfamilie im Besitze der höchsten Stellung, er hatte schon Aufträge von ihr empfangen, und an Gunstbezeugungen für ihn wird es nicht gefehlt haben. Damals wohl dichtete er die durch die Glut der Empfindung uns anmutenden Sonette, die sich auf Skizzenblättern zur Disputa gefunden haben. Möglich auch, daß die Gestalt der Poesie, die als Überschrift über dem Parnaß an die Decke des Gemaches gemalt ist, auf irgend ein Porträt zurückgeht, von dessen Urbild wir freilich nichts wissen. Unter den vier Gestalten dieser Art ist sie die schönste. „Numine afflatur", „Von der Gottheit wird sie angehaucht", lautet die Umschrift. Mit ausgebreiteten Schwingen, einem Lorbeerkranze um die Stirn und jugendkräftig entblößten Armen, die so recht an das Reinmenschliche der Gestalt erinnern, sitzt sie da. Die unverhüllten Füße hat sie unter sich übereinander geschlagen: in dieser Stellung unbeschreiblich schön. Und auch die Amorettenengel, mit den Tafeln, auf denen die Schrift steht, sind die schönsten von allen.

Für diese Gestalt haben wir eine frühere Redaktion, die ein Stich Marcantons zeigt. Und auch für die anderen Kompositionen der Decke fehlen Beweise früherer Auffassung nicht. Ich nenne nur die Darstellung des Sündenfalles, die in der Farbe am meisten die ursprüngliche Frische bewahrt hat. Auf der ersten Skizze stehen die Figuren beinahe unbewegt nebeneinander. Adam,

an den Stamm eines Baumes gelehnt, greift, sich ein wenig vorbeugend, nach der Frucht. Auf dem Gemälde ist alles umgeändert [27]). Adam sitzt uns zugewandt da. Es ist, als hätte ein Wort aus Evas Munde, oder das leichte Geräusch nur, mit dem sie den Ast herabbog, um die Feige zu pflücken, ihn aus Gedanken erweckt: plötzlich wendet er sich ihr zu und sieht sie in voller verführerischer Schönheit dicht neben sich. Lächelnd steht sie da, die verhängnisvolle Frucht zwischen den Fingerspitzen der erhobenen Hand. Wer hätte da widerstanden? Wie anders hat Michelangelo die Szene an der Decke der Sistinischen Kapelle dargestellt. Er faßt den Sündenfall im höchsten Sinne als Ereignis. Die Schuld stellt er dar. Die erste böse Tat, deren Frucht alle anderen bösen Taten sind. Deren nächste Folgen Adam und Eva zuerst zu tragen haben. Raphael scheint sich all dessen nicht zu erinnern. Kein Kampf, kein heimliches Schuldgefühl, nicht die leiseste Erinnerung, daß gegen ein Gebot gesündigt werde. Den Moment stellt er dar, wo die beiden ersten Menschen einander so schön erscheinen, daß das Entzücken, mit dem der eine die Gegenwart des anderen empfindet, all ihre Gefühle und Gedanken überwältigt.

Dieser Trieb Raphaels, die Macht der Schönheit darzustellen, durchleuchtet all seine Werke. Das bedeutendste unter den übrigen Deckengemälden der Camera della Segnatura ist Salomos Urteil. Außer dem Kinde, das durch den tödlichen Schnitt geteilt werden soll, nur vier Figuren: der auf dem Throne sitzende König; die Frau neben ihm, mit beiden Knien auf dem Boden und mit rechthaberischer Armbewegung zu ihm aufblickend; die rechte Mutter, auf den Krieger losstürzend, der das Kind an einem Beinchen gefaßt hoch in die Luft hält und mit der anderen Hand zum Hiebe ausholt.

Dieser Mann ist von Raphael zur Hauptperson gemacht worden. Vom Kopfe bis zu den Füßen unbekleidet, wendet er uns den Rücken zu: eine gewaltige, vom feinsten Ebenmaße überflossene nackte Männergestalt, ein Idealbild höchster menschlicher Kraft. Hier zuerst sehen wir Raphael in unmittelbarer Berührung mit griechischer Kunst.

Für die Zeiten Goethes erhoben sich in Rom zwei Denkmale als die vornehmsten Repräsentanten der ewigen Stadt: die beiden

---

[27]) *Abb. S. 117.*

Rossebändiger auf dem Quirinalischen Hügel [28]). Für Goethe und Humboldt das kostbarste Kleinod ihrer römischen Erinnerungen. Auch mir das Erhabenste, was in Rom aus antiken Zeiten sich erhebt. Zweifellos für mein Gefühl griechischen Ursprunges. Erfüllt von dem Geiste, der Homer einst erfüllte. Einen von diesen beiden hat Raphael in dem nackten Manne wiederholt, der auf Salomos Befehl das Kind töten soll [29]). In ihm erkennen wir, wie Raphael neben der historischen Bedeutung seiner Kompositionen das zugleich im Auge hatte, was ihm nur Gelegenheit bot, seine künstlerische Kraft ans Licht treten zu lassen. Denn welchen Wert hat für die Szene an sich dieser Mann, dessen Amt war, gefühllos auszuführen, was des Königs Wille war?

Ebenso deutlich tritt dieses Streben Raphaels nach Entfaltung des künstlerisch Schönen bei einer Komposition zutage, die, niemals im Gemälde ausgeführt, zu seinen schönsten und berühmtesten gehört und die mit dem Urteil Salomos in enger Verwandtschaft steht. Eine Anzahl Studien für sie sind vorhanden, die dies Verhältnis deutlicher noch bestätigen, als Marcantons in zwiefacher Ausführung vorhandene beiden Stiche des Werkes [30]). Bis in das Kleinste hinein ist diese Arbeit von Raphael vollendet worden, die den Kindermord darstellt: nackte Krieger mit gezückten Waffen, vor denen Frauen flüchten, oder ihre Kinder mit den Armen und mit dem eigenen Leibe zu schützen suchen. Wieviel Bewunderung hat diese Zeichnung nicht schon erregt, wie hohe Summen sind für diese Blätter nicht schon gefordert und gezahlt worden. Die einzelnen Szenen der Komposition finden wir beinahe sämtlich schon auf einem der besten Basreliefs, das von der Hand des Giovanni Pisano, Niccolo Pisanos großem Sohne, erhalten blieb. Bei ihm geht es wilder zu; Raphael hat eine Schönheit über das Ganze ausgegossen, die das Furchtbare und Gewaltsame des Ereignisses so sehr mildert, daß wir es, von Bewunderung des rein Künstlerischen erfüllt, beinahe vergessen.

Auf ihn, der von Natur schon das Beruhigende darzustellen bestrebt war, wirkte die antike Kunst lehrmeisterlich in ganz anderem Sinne als auf Lionardo und Michelangelo, die beide um

---

[28]) *Effektvolle Kopien aus der römischen Kaiserzeit. Früher dem Phidias und dem Praxiteles zugeschrieben.*

[29]) *Abb. S. 118.*

[30]) *Abb. S. 439, 440.*

jeden Preis nach der Verkörperung des Energischen, mit leidenschaftlicher Stärke sich Geltendmachenden strebten. Diesen Unterschied zwischen antiker und moderner Kunst hat Winckelmann zuerst hervorgehoben. Die stille Schönheit der antiken Kunst ist für uns Neuere immer noch das Unerreichbare, das wir verstehen aber nicht hervorbringen können. —

Über den ersten Eintritt Raphaels in Rom bestehen verschiedene Meinungen. Daß er die Camera della Segnatura in den drei Jahren von 1508 bis 1511 fertig brachte, darf als sicher angenommen werden. Denn im April 1508 hatte er die Bestellung noch nicht, und als Datum der Vollendung finden wir „1511" auf die Wand gemalt. Wie er aber überhaupt nach Rom gelangte und wann er zum ersten Male dort eintrat, wissen wir nicht. Denn Vasaris Angaben darüber lauten an verschiedenen Stellen seines Buches anders und lassen sich schwer vereinigen. Ich glaube, daß wir in der Annahme das Richtige treffen, Raphael, der in frühen Jahren schon selbständig war, habe, wie die anderen großen Meister seiner Zeit, Rom und Florenz, Perugia und Bologna, Pisa und Orvieto und was von anderen kunsterfüllten Städten in Mittelitalien nahe beieinander liegt, so früh kennen gelernt, daß wir ihn als überall dort zu Hause ansehen dürfen. Der eigentliche Einfluß Roms auf seine gesamte Entwicklung trat erst ein, als er im päpstlichen Palaste arbeitete.

Unter den wenigen Briefen, die von Raphaels Hand erhalten blieben, wurde einer im April 1508 aus Florenz an seinen mütterlichen Oheim Simone Ciarla nach Urbino geschrieben. Wir lesen darin, daß Raphael mit den Seinigen dort in engem persönlichen Verkehr stand und daß die regierende Familie ihm wohlgesinnt war. Eben war damals Federigos Sohn, der Herzog Guidobaldo gestorben und Raphael erwähnt den Trauerfall.

Guidobaldo hatte keine erfreuliche Regierung hinter sich. Unter dem Papste Alexander Borgia erhob sich in Rom die Familie Borgia mit umfassenden Plänen und mit unerhört neuen Mitteln, sie durchzuführen. Als Anführer der Truppen seines Vaters, des Papstes, unternahm Cesare Borgia, indem er den Anschein wahrte für die Kirche zu kämpfen, die Gründung einer mittelitalischen Herrschaft für sich selbst. Städte sowohl als kleine Fürsten standen ihm im Wege und gegen beide ging er mit überlegenem Geiste vor. Diese Kämpfe haben ihm zu der Ehre ver-

holfen, von Machiavelli als Musterstück eines mächtigen Emporkömmlings dargestellt zu werden [31]).

Das Herzogtum Urbino sollte den Kern des Reiches bilden, das zu gründen Cesare vielleicht gelungen wäre, hätte der Tod des Papstes nicht alles zu nichte gemacht. Gegen Herzog Guidobaldo führte Cesare im Frühling 1502 eine seiner brillantesten Überraschungen aus. Cesare knüpfte mit ihm Unterhandlungen an, unter welchen Bedingungen der Herzog in seine Dienste treten wolle, und plötzlich zugleich bricht er in das Herzogtum ein, das in seine Gewalt gerät. Im Mai geschah das, im Oktober desselben Jahres erscheint Guidobaldo und nimmt mit Hülfe seiner rebellierenden Bürger Urbino wieder in Besitz. Anfang Dezember aber zieht er zum zweiten Male ab, mit dem Gefühl diesmal, er werde nicht zurückkehren. Der Palast mit seinen Kostbarkeiten wird Cesare überlassen, der viele Ladungen daraus, besonders die wertvollen Teppiche und die Bibliothek, nach Rom schaffen läßt. Guidobaldo residiert in Città di Castello; er ist im Januar 1503 dort, zu der Zeit, wo Raphael da malte.

Abermals erfolgte Unerwartetes. Cesare wurde gestürzt, Giulio II. gab Guidobaldo sein Herzogtum zurück, nötigte ihn jedoch, als kinderloser Fürst einen Neffen des Papstes zu adoptieren, bei dem wir Raphael nun in Gunst stehen sehen. In jenem Briefe vom April 1508 ist von der Gemahlin des neuen Herzogs (Rovere) die Rede, für die er arbeitete, und vom neuen Herzoge selbst, an den er gern einen Empfehlungsbrief haben wollte, sowie von einem Empfehlungsbriefe an den regierenden Oberbürgermeister von Florenz, wo er sich um Arbeit bewerben wollte. Um diese Zeit etwa ließ Giulio II. Raphael nach Rom kommen. Viele Künstler arbeiteten im Vatikan damals und es konnte dem neuen Herzoge von Urbino nicht schwer fallen, Raphael durch seine Empfehlung in ihre Zahl einzureihen. Ob Raphael früher schon in Rom war, tut nichts dazu. Auch Michelangelo, als Giulio II. ihn 1508 nach Rom berief, war vorher schon oft dort gewesen.

Die Camera della Segnatura ist die berühmteste Stelle, an der er in Rom gemalt hat. Sie ist die Mitte seiner Tätigkeit. Sie erweckte in Deutschland das Gefühl, daß Raphael nicht nur der größte Maler, sondern auch der am tiefsten in die geistigen Probleme des menschlichen Denkens eindringende Geist gewesen

---

31) *Machiavelli, Geschichte von Florenz, illustrierte Ausgabe des Phaidon-Verlags.*

sei. Wer Disputa und Schule von Athen gesehen hat, so elend sie heute dastehen, wird empfinden, daß dieser Anblick eine Erfahrung für ihn sei. Verlangen wir bestimmte Antwort auf die Frage, worin das liege, daß aus den Tempelhallen der Schule von Athen wie morgendliche Frühlingsluft uns anwehe, woher das Prachtvolle, Feste, Freudige komme, das wir vor der Disputa in uns empfinden als eine Steigerung des gemeinen täglichen Gefühls, so sagen wir zuletzt, es war der Atemzug des römischen Frühlings von 1508, der Raphael umfing, als er auf Befehl des höchsten Fürsten der Christenheit diese Darstellungen begann.

Nicht in Rom allein waltete ein hoffnungsvolles Dasein damals. In dieses Jahr fiel auch Dürers Arbeit an dem Gemälde, das unter seinen Jugendbildern den tiefsten Eindruck macht: die Anbetung der Dreifaltigkeit (in Wien) [32]). Es drückt aus, was Raphaels Disputa besagen will. Zwei Meister höchsten Ranges, die zu gleicher Zeit denselben Gedanken bildlich zu fassen suchen.

Das Skioptikon erlaubt jetzt, Dürers Komposition in derselben Größe erscheinen zu lassen wie die Raphaels. Nun erst tritt der Gedanke Dürers in vollem Umfange hervor. Nun auch zeigt sich, wie der Einfluß der antiken Kunst bei Raphael besteht und bei Dürer die Freiheit von ihm. Dürer hatte in nur mäßigen Verhältnissen ein Altarbild für die Kirche des Nürnberger Hauses zur Verpflegung alter Männer zu liefern. Den Besuchern dieses kleinen Andachtsraumes mußte sein Werk verständlich sein. Man könnte aus beiden Werken die grundlegenden Gedanken des Katholizismus und des damals leise erwachenden Protestantismus herauslesen. Während bei Raphael nur der Klerus die Menschheit repräsentiert, vereint Dürer alle Stände des deutschen Volkes vom Papste bis zu den armen Insassen des Nürnberger Altemännerhauses herab zu der die Dreieinigkeit anbetenden Gemeinde. Hoch in den Lüften von Gewölk getragen kommen sie von zwei Seiten heran (wie bei Raphael). Lauter unbefangen nach der Natur gebildete Gestalten, die armen Männer zumal in treuer Ähnlichkeit. Während bei Raphael auch unter den Geistlichen um den Altar die Vornehmen und Geringeren sich scheiden, bilden sie bei Dürer ein von erhebendem Gefühl ineinander sich mischendes Gedränge. Während der Beschauer bei Raphael zu ehrfürchtigem Zurücktreten sich aufgefordert fühlt, lockt Dürers Darstellung ihn heran, als würde er eingeladen, der An-

[32]) *Mit der Jahreszahl 1511.*

dacht sich anzuschließen. Kein Altar ist sichtbar, keine Scheidung dessen, was im Himmel geschieht, von denen, die betrachtend daran teilnehmen, sondern diese werden von denselben Gewölken getragen, in die Gottvater, das Kreuz, an dem Christus leidet, mit beiden Händen vor sich haltend, und mit der Taube über sich, sich herabsenkt. Etwas Vertrauenerweckendes weht aus dem Gemälde uns an. Ganz in der Tiefe breitet eine deutsche schlichte Landschaft sich aus, in der, fern und klein, Dürer und sein Freund Pirckheimer stehen, als sei auf einem Gange ins Freie diese Vision ihnen gekommen, wie seltsame Wolkengebilde uns zuweilen in Erstaunen setzen, daß wir unsern Spaziergang unterbrechend stehen bleiben und abwarten, was daraus sich entwickeln werde.

FÜNFTES KAPITEL

DIE KARTONS ZU DEN TEPPICHEN

Raphaels Stellung in Rom. — Die sieben Kartons

1

RAPHAELS STELLUNG IN ROM

Die Camera della Segnatura war Raphaels letzte vollendete Arbeit für Giulio II. Denn vor Beendigung des zweiten vatikanischen Zimmers starb der Papst im Februar 1513 und der Kardinal Giovanni dei Medici, Lorenzo des Prächtigen Sohn, trat als Leo X. an seine Stelle. Die Gunst der Rovere konnte Raphael nun nicht viel mehr nützen, das persönliche Wohlwollen Leos und der Seinigen aber ersetzte den Ausfall. Raphael sah sich bald zu einem künstlerischen Machtumfange erhoben, der eine andere Ökonomie seiner Kräfte verlangte. Er war dreißig Jahre alt.

Der neue Papst begehrte nicht nur Gemälde von ihm: auch Bramante war bald nach Giulio II. gestorben, und Raphael wurde in dessen Amt eingesetzt. Für den Bau der Peterskirche galt es nun frische Pläne anzufertigen. Bramante war der Leiter eines ausgebreiteten, von vielen Leuten repräsentierten Betriebes gewesen: Raphael hatte diese jetzt in Bewegung zu halten. Zu bedenken ist, wie Verschiedenartiges durch seine Hände ging, wie viel persönliche Schicksale nun von ihm abhängig waren. Lionardo da Vinci hatte bei Lodovico Sforza wohl eine ähnliche Stellung innegehabt, Michelangelo kam erst spät in hohem Alter in Rom dazu.

Raphael bewältigte die neuen Aufgaben mit Leichtigkeit. In dem Alter, in dem er damals stand, kennt der Mensch keine Ruhe, jede Arbeit kann ihm zugemutet werden, die er zu begreifen imstande ist und die schöpferisches Talent erfordert. Deshalb



MADONNA IM GRÜNEN
1505. Wien, Kunsthistorisches Museum



SKIZZE ZUR MADONNA CONESTABILE

Kreidezeichnung. Um 1502. Wien, Albertina

waren Napoleon und Friedrich der Große unbesieglich, weil sie jung waren und sich mit jungen Leuten umgaben. Einer von Raphaels damaligen Briefen an seinen Oheim in Urbino ist so recht aus dem Gefühl heraus geschrieben, daß er sich in gutem Fahrwasser fühle. Nun werden ihm in Rom und Urbino vorteilhafte Heiraten vorgeschlagen.

Über Raphael als Architekten hat Heinrich von Geymüller gehandelt, und was von Material erhalten blieb, mitgeteilt und gedeutet. Den Hintergrund der Schule von Athen hätte Vasari zufolge Bramante gezeichnet, um zu zeigen, wie die Peterskirche einmal dastehen werde. Wohl möglich: jedenfalls müßte Raphael aber auch selbst das als Baumeister zu leisten imstande gewesen sein, wenn er so bald Bramante in dessen ganzer Machtsphäre ersetzte. Als Schüler Bramantes haben wir ihn zu denken, der ihn wohl als seinen Nachfolger empfohlen hat. Geymüllers schöne Arbeit über Bramante vindiziert diesem großen Feinde Michelangelos und Freunde Raphaels die Stelle, die ihm früher nicht gegeben werden konnte. Es liegt in der Natur der Sache, daß Bücher über Architektur doch immer nur für Architekten geschrieben werden: Geymüllers Lebensarbeit würde sonst noch größere Beachtung gefunden haben, als ihr zuteil geworden ist.

Schon die Art, wie Raphael die Gestalten einzeln und in Massen auf seinen Kompositionen zueinander stellt, zeigt den Architekten. Er hat zwei neue Pläne für die Peterskirche gemacht. Durch die Sorge für Beschaffung des Materials wird er nun auf die marmorreichen antiken Bauten Roms über und unter der Erde hingewiesen. Leo X. betraute ihn mit der Oberaufsicht über die Ausgrabungen. Kein antikes Stück ornamentierten Marmors durfte zerschnitten werden ohne sein Gutheißen. Und neben diesen neuen Dingen und dem Fortgange der Wandmalerei im Vatikan und den Aufträgen der Privatleute — und zwar jetzt nicht bloß von Malereien, die er selbst ausführt, sondern die in immer wachsendem Maße seine Schüler und Mitarbeiter unter seiner Leitung übernehmen — läßt Raphael dem Papst in den Loggien ein biblisches Bilderbuch nach seinen Zeichnungen auf die Wände malen, das eine Fülle neuer Kompositionen aufweist[33]). Dem Kardinal Bibbiena schmückt er im Vatikan ein Badezimmer mit Fresken aus. In der Kirche Santa Maria del Popolo baut er eine

[33]) *Abb. S. 427.*

Kapelle [34]) und gibt den Wandschmuck in vielen Figuren dafür an. In Santa Maria della Pace wird die Wand vor einer Kapelle von ihm ausgemalt [35]). Skulpturen fertigt er an [36]). Kostbare Metallschüsseln werden nach seinen Zeichnungen getrieben. Für den König von Frankreich malt er Madonnen und Heiligenbilder und verspricht zahlreichen anderen hohen Herren so viel Arbeiten, als sie nur bestellen wollen, die er freilich nicht immer leisten kann. Vasari ist im Rechte, wenn er die reiche Masse dieser Tätigkeit bunt vor uns ausschüttet. Schon bei der Besprechung der letzten Zeiten Giulios sehen wir Vasari zu einem notizenhaften Zusammenfassen der Produktion Raphaels übergehen. Das Wort „darauf", mit dem er nun oft von einer Arbeit zur andern übergeht, verliert seinen chronologischen Wert. Es erscheint überflüssig, in einzelnen Fällen darauf hinzuweisen. Uns liegt ob, die Werke herauszuerkennen, worin Raphaels Natur am vollsten steckt und, indem wir diese für sich aneinanderfügen, die Linie seines geistigen Fortschrittes zu ziehen.

Betrachte ich die Dinge so, dann folgen auf die Camera della Segnatura die Kartons zu den in den Niederlanden für die Sistinische Kapelle gewirkten Teppichen. Dennoch darf von den Teppichen nicht die Rede sein, ehe die Malereien im zweiten vatikanischen Zimmer nicht besprochen worden sind. Sie fallen zum Teil noch in Giulios II. Zeiten.

2

DAS ZWEITE VATIKANISCHE ZIMMER. I

Die Meister, deren Kolorit bis dahin von Raphael angenommen worden war, Maler der umbrischen und florentinischen Schule, glichen sich alle darin, daß ihre Gemälde dem ersten Gedanken nach nicht farbig entstanden waren. Die Farbe blieb ein letzter, höchster Zusatz, sie war nicht anfängliche Le-

---

[34]) *Die Mosaiken in der Kuppel der Cappella Chigi wurden von dem Venetianer Alvise de Pace 1516 nach den Entwürfen Raphaels ausgeführt.*

[35]) *Sybillen und Propheten, 1514. Vasari gibt Timoteo Viti den Hauptanteil an diesen Fresken.*

[36]) *Die Marmorfiguren Jonas und Elias, in der Capella Chigi (Sta. Maria del Popolo in Rom), ausgeführt um 1516 von Lorenzetti, angeblich nach Modellen Raphaels.*

bensbedingung für die Darstellung. Die Venezianer dagegen gingen gleich bei der Erfindung von der Farbe aus. Mit dem Farbigen hatte ihre Phantasie am liebsten zu tun. Licht und Schatten sind ihnen nur begreiflich, insoweit sie durch Farben repräsentiert werden. Ein Gemälde von Giorgione, wenn Raphael eines sah, mußte wie eine Offenbarung für ihn sein. Ich wiederhole: der Unterschied zwischen venezianischer und florentinisch-römischer Malerei lag darin, daß bei letzterer die Farbe der Linie und Modellierung diente, bei jener Linie und Modellierung der Farbe dienten. Die Farbe der Florentiner hatte eine leise Blässe. Man könnte mit einem Vergleiche sagen, daß die Florentiner Maler eine Spur kühlen Mondscheins in ihre Farben hineinreiben, die venezianischen ein paar Tropfen der untergehenden Sonne in die ihrige.

Vielleicht hatte Sebastian del Piombo Proben der Malerei Giorgiones, dessen Schüler er war, nach Rom gebracht. Dies wäre um 1512 gewesen. In den Tagen der beginnenden Bekanntschaft sind die zur Nachahmung reizenden Beispiele am verlockendsten. Und so sehen wir Raphael im zweiten vatikanischen Zimmer als einen Schüler der Venezianer. Und zwar zeigt sich der Umschwung plötzlich. Er sucht sich die Geheimnisse der neuen Manier schöpferisch anzueignen.

Auch das herrliche Frauenbild in der Tribuna zu Florenz mit „1512“ darauf findet so seine Erklärung. Von Sebastian del Piombo soll es dem heute allgemein angenommenen Urteile nach herrühren; der aber hätte niemals eine Frau so darzustellen vermocht. Meine Notizen darüber vom Jahre 1873 lauten: „Das Frauenbildnis der Tribuna kann nur Raphael gemalt haben. Wunderbar, wie der Schatten unter der Nase dazu dient, die Oberlippe zu modellieren. Weiße Pünktchen in den Augen. Leises Doppelkinn. Zartes Härchen, das nahe am Ohr über die Wange fällt. Gold im Achselbande, in der Borte des Mieders, dem Rande des Hemdes, dem Drahte um den Hals, dem Ohrringe, dem Kranze. Auch ‚1512‘ ist in Gold geschrieben. Erwartungsvoller, fragender Blick. Kraftvoller Arm. Finger, der sich in den Pelz eingräbt.“ Ich habe das Gemälde später oft wiedergesehen: stets der gleiche Eindruck, daß Raphael der Meister sei. Sebastian del Piombo hätte nie so viel warmes Leben zusammengebracht: Raphael malte es sicherlich. Er ging damals zur venezianischen Manier über. Am vollständigsten aber gibt die Aneignung des neuen

Farbenelementes sich auf dem Fresko der Messe von Bolsena im zweiten vatikanischen Zimmer kund.

Der Raum gleicht der Camera della Segnatura, aus der wir durch eine kleine Tür hineintreten. Zwei große volle Wände und zwei von Fenstern durchbrochene sich gegenüberliegend, dazu eine gewölbte Decke, die zu bemalen waren. Raphael hat 1512 und 13 darin gearbeitet. Drei von den Wandgemälden sind unter Giulio II. noch vollendet worden: das vierte trägt Leos X. Gestalt, wie er als Leo der Große das vordrängende Heer Attilas Halt zu machen zwingt [37]). So interessant diese Darstellung ist; so kraftvoll die ihr gegenüberliegende Wand Papst Giulio II. zeigt, der mit Hülfe vom Himmel kommender Streiter Heliodor im Tempel zu Boden schlagen läßt [38]); so kunstvoll und in seinen Lichteffekten erstaunlich das dritte Gemälde „die Befreiung Petri" wirkt [39]): diese drei Malereien haben nicht das Leuchtende, Breite, Mächtige der Messe von Bolsena [40]). Dem Sposalizio war schweigende Würde zuzusprechen, der Grablegung und den Werken der Camera della Segnatura dichterische Stimmung: mit dem Wunder von Bolsena beginnen die Werke, die in der Sprache des Tages die Gedanken Raphaels zu erkennen geben. Man empfindet sich wie in persönlicher Nähe an den Ereignissen beteiligt.

Dargestellt ist, wie in Bolsena vor den Augen eines Priesters, der an das Wunder der blutenden Hostie nicht glauben wollte, das sie umhüllende Tüchlein blutig geworden ist. Wir sehen das geschehen unter der Teilnahme Giulios II., der dreihundert Jahre später lebte, als das Wunder sich ereignete. Wie viel aber liegt in der handlungslosen bloßen Gegenwart des Papstes! Giulio II., lebend wie die Natur, kniet vor dem Faldistolio, dem Sessel ohne Lehne, dessen goldene sich kreuzende Beine zusammenzulegen sind. Die Arme mit betend erhobenen Händen hat er auf dessen Sitzkissen gelegt. Einige Stufen tiefer, hinter ihm, sind in die Knie gesunkene Kardinäle sichtbar; unten, am Fuße der Treppe, knieen einige bewaffnete Schweizer der päpstlichen Garde, wie sie heute noch im Vatikan Dienst tun.

Die Sache begibt sich in einer idealen Kirche, deren sich wölbende Architektur den Hintergrund des oberen Teiles des Gemäl-

---

[37]) *Abb. S. 215, 216.*

[38]) *Abb. S. 187, 188.*

[39]) Abb. S. 197, 198.

[40]) *Abb. S. 185, 186.*

des ausfüllt. Der Altar nimmt die Mitte über dem Fenster ein. Von beiden Seiten führen Treppen zu ihm hinan. Auf der linken Seite dieses Altars Profil gegen Profil, Giulio gegenüber also, kniet der die Messe lesende, ungläubige, nun beschämte Priester, hinter ihm sind die dienenden Knaben, und unten an der Treppe, die auf dieser Seite hinabführt, das zu Staunen und Anbetung hingerissene Volk, wie es die Kirchen bei großen Gelegenheiten erfüllt. Der Papst mit eiserner Würde sieht das Wunder mit an, als sei ihm nichts dergleichen fremd und erstaunlich. Die Kardinäle erscheinen ebenso gelassen wie er, beinahe gleichgültig, als seien auch sie daran gewöhnt, Betätigungen der Gegenwart Gottes täglich zu erleben. Die Schweizer sind ganz unberührt. Nur einer von ihnen blickt herauf. Sie haben sich um anderes als den Dienst nicht zu kümmern. Die allmächtige Souveränität des Vertreters der göttlichen Macht auf Erden haben wir vor Augen, in der die Päpste sich empfanden und anerkannt waren.

Die Gestalten sind im warmen milden Tone Tizians gemalt, der wie Raphael die Kunst verstand, nicht mehr auf seinen Gemälden zu geben, als das menschliche Auge bequem fassen kann. Nie zu viel Detail, nie aber auch zu wenig. Neben Raphael ist Tizian der populärste Künstler, weil er menschliches Durchschnittsmaß innezuhalten weiß und auch weil er, wie Raphael, sich dessen, was er kann, nie zu rühmen scheint. Dürer, der freilich was das Kolorit anlangt, hier nicht zu nennen wäre, ist dennoch der dritte im Bunde, weil auch er die Phantasie des Durchschnittsmenschen am sichersten befriedigte. Alle anderen großen Künstler sprechen mit ihren Werken aus: wir können etwas, das wir allein können! Michelangelo, Lionardo und Correggio, Rubens, Van Dyk und Rembrandt lassen uns merken, sie seien sich ihrer Macht bewußt, Schöpfungen besonderer Art hervorzubringen. Auch werden wir bei unserer Betrachtung ihrer Werke durch ein gewisses Staunen immer bekunden, daß wir in diesen Meistern den hohen Adel der Kunst anerkennen, mit dem man sich nicht auf du und du stellt. Raphael und Tizian geben uns die Menschen, als erinnerten wir uns ihrer aus alter Bekanntschaft. Wie man im Gedränge der Leute wohl ein Kind auf den Arm nimmt und es emporhaltend ihm sagt: „das ist der Kaiser, das ist Bismarck, sieh ihn dir wohl an!“ so läßt Raphael uns Giulio II. sehen, wie er, im Gefühl seiner ungeheuren Würde, selbst dem Wunder gegenüber die Haltung nicht verliert.

3

RAPHAEL ALS BILDNISMALER

Wiederum kann vom zweiten vatikanischen Zimmer jetzt nicht weiter gesprochen werden, ehe nicht von Raphaels gesamter Bildnismalerei die Rede war. Er hat Giulio II. nicht bloß in der Camera della Segnatura und im zweiten vatikanischen Zimmer auf die Mauer gemalt, sondern ihn auch auf zwei Tafelgemälden dargestellt, welche beide heute in Florenz stehen, das eine im Palaste Pitti, das andere in den Uffizien [41]). Mit all diesen Bildnissen hat er seinem Beschützer und Freunde Denkmale gesetzt, denn ohne Raphaels Porträts würde dem, was wir von Giulio II. nur lesen, der rechte Inhalt fehlen. Wie einem alten Seemanne unendliche stürmische Tage das Antlitz umprägen, hat die Natur dem unruhvollen Papste die Züge durchgearbeitet. Heftigkeit, Zähigkeit, Verschlagenheit, Bedürfnis, Pläne zu hegen und mit Gewalt durchzuführen, sind die Elemente, unter denen er emporkam und die bis zuletzt ungemildert ihn beherrschten. Finsteres Wetter und wenig Sonnenschein wechseln bei ihm, der letztere aber fehlt doch nicht. Das Interesse für künstlerische Momente seiner Macht scheint fast eben so groß, als das politische. Giulio II. gehörte zu den jugendlichen Naturen, bei denen der Gedanke an die Gegenwart vorherrscht und neben der Kampflust das Bedürfnis bestehen bleibt, auszuruhen in dem, was schön ist. Für all das glauben wir in Raphaels Porträts die Bestätigung zu finden. Wie leise gutmütig gebeugt Giulio auf jenem Bildnisse des Palastes Pitti dasitzt, fast als wolle von ferne ein Lächeln heraufziehen. Seine doppelte Natur hat Raphael hier erfaßt. Das Knochengerüst der Stirn erinnert an die furchtbare Heftigkeit des Greises. Beinahe zart gebaut aber sind die Hände, mit langen spitzen Fingern. Riesenhaft starke Handgelenke daran. Giulio hat seinen Vorteil wohl verstanden, indem er Raphael und Michelangelo zu Verkündern dessen machte, was groß und erfreulich in seinem Wesen lag.

Zwei Exemplare dieses Porträts sind vorhanden, einander unähnlich in der Behandlung, beide aber von Raphaels Hand. Rechte Belegstücke für den plötzlichen Einfluß des venezianischen Kolorits. Das eine, in den Uffizien, in kraftvollerer Mo-

---

[41]) *Abb. S. 176.*

dellierung. Einige wollen dieses allein als seine Arbeit gelten lassen. Über jenes andere notierte ich mir 1873: „Wirkt wie Tizian. Unbestimmt, koloristisch, der Pinsel überall sichtbar. Weiche, flüssige Farbe. Nachzeichnung der Gesichtslinien mit dem Pinsel. Weichheit der Hände. (Die Linke oben übermalt.) Weichheit des Bartes und des Pelzbesatzes. Durchsichtigkeit der Schatten. Großartig breite Behandlung der Nebensachen. Glanz über dem Ganzen. Völlig neue Behandlung des roten Seidenkragens. Tiefdunkelgrüner Hintergrund". Ich teile diese Bemerkungen mit, weil sie auch meinem jetzigen Gefühl nach die Punkte treffen, auf die der beobachtende Blick zuerst fällt.

Raphael als Porträtmaler leidet darunter, daß eine Reihe zufällig erhalten gebliebener Tafelgemälde, die nichts anderes als Bildnisse sein wollen, heute als die maßgebenden Musterstücke seiner Tätigkeit in dieser Richtung gelten. Diese ungleiche, unzusammenhängende, überdies durch Einschwärzungen ihm nicht angehöriger Stücke gefälschte Reihe darf unser Urteil aber nicht bestimmen. Die Porträts der ersten Florentiner Zeit, die Raphaels Namen tragen, gehören ihm zum Teil gar nicht an. Leo X. mit den Kardinälen ist aus der Römischen Zeit sein bestes Werk [42]). Cornelius hielt es für das beste Porträt, das die Kunst des Cinquecento überhaupt hervorgebracht habe. Es ist historischer als das Giulios II. Es verleiht dem Papste noch größere Würde. Es liegt etwas Kolossales darin. Man möchte über Leo X. denken, wie man wollte: dieses Gemälde würde uns mit Ehrfurcht vor ihm erfüllen. Daran haben Leo und die beiden Kardinäle, die außer ihm auf dem Gemälde erscheinen, gewiß nicht gedacht, wie tief sie für ihr Andenken einmal in Raphaels Schuld stehen würden.

Auch von den späteren Tafelgemälden, die nichts als Porträts sein wollen, sind viele verdorben, manche von bedenklicher Herkunft. Raphael hat zuweilen nur die Kartons für verschiedene in seinem Atelier angefertigten Gemälde gezeichnet, die er selbst als bloße Atelierarbeiten bezeichnet. Als sein feinstes Bildnis erscheint mir das des Grafen Castiglione im Louvre zu Paris [43]). Hier verschwindet das Material. Man steht einem lebenden Menschen nah gegenüber. Wollte man sagen, es sei ein geistreiches überraschendes, ein durch außerordentliche Technik erstaunliches

---

[42]) *Abb. S. 364.*

[43]) *Abb. S. 361.*

Gemälde, so würde das zu viel und zu wenig sagen. Höchstens ließe sich behaupten — wie bei einigen Sachen Holbeins des Jüngern — man begreife in seinem Anblicke nicht, daß Porträts überhaupt anders gemalt werden könnten. Die persönliche Freundschaft, die Raphael und Castiglione verband, spricht uns keineswegs daraus an. Fast könnte man sagen, Raphael habe, um die Natur, und zwar nichts als sie, rein zu geben, sich nicht erlaubt, etwas hinzuzutun, das sein Gefühl für den Grafen verriete. Auffallend stark dagegen ist persönlicher Anteil in ein Bildnis eingeflossen, das einst im Palaste Sciarra stand, wo ich es öfter sah, und das seine Entführung durch den eigenen Besitzer neuerdings zum allgemeinen Gespräche gemacht hat: das Porträt des Geigenspielers[44]) mit der Jahreszahl 1518.

Musik war die unter den Künsten, an der Leo X. den meisten Genuß hatte, und zu denen, die dafür zu sorgen hatten, muß wohl das Bildnis des jungen Mannes gehört haben, das als Raphaels spätestes Porträt erhalten blieb. Das einzige zudem, das in der letzten Manier gehalten ist, zu welcher Raphael noch überging. Der junge Musiker, das Haupt über die Schulter uns zuwendend, sieht uns mit sanftem, melancholischem Blicke an. Die eine Hand nur ist sichtbar, in der er zugleich einen Violinbogen und einen Lorbeerzweig hält. Ein Hauch ganz zarten bläulichen Rauches scheint über den Farben zu liegen. So erfüllt von Raphaels Wesen ist das Bildnis, daß einige es für sein eigenes gehalten haben*).

Ist der Violinspieler sein vornehmstes Porträt, so ist sein wärmstes, aus der früheren Zeit, das der jungen Frau im Palaste Barberini in Rom, die mit Recht wohl für seine Geliebte angesehen wird und deren Schönheit es nicht beeinträchtigt, daß einige Neuere sich als ihre Widersacher aufgetan haben**). Eine junge Römerin mit starken Zügen, beinahe nacktem, zartem Körper und dunklen Blicken. Ein buntes Tuch um ihr rabenschwarzes Haar gewunden. Am besten aber lernt man Raphael als Bild-

---

[44]) *Wird jetzt meist dem Sebastiano del Piombo zugeschrieben. Im Besitz von Baron Rothschild, Paris.*

*) Die Jahreszahl MDXVIII könnte aufgefrischt sein. Ich sah das Gemälde zuletzt 1876 und hatte meine Freude auch an der vorzüglichen Erhaltung. Von den Verpflichtungen, den ein solcher Besitz dessen Inhaber den Zeitgenossen sowohl als dem Andenken Raphaels gegenüber auflegte, wußte man im Palaste Sciarra nichts. Ich fand heimlichen Einlaß.

**) Im Leben Michelangelos von mir beschrieben.



MADONNENSKIZZEN
Federzeichnung. Um 1507. London, British Museum



SKIZZE ZUR MADONNA ESTERHAZY
Um 1507. Florenz, Uffizien



MADONNA ESTERHAZY
Um 1507. Budapest, Museum der bildenden Künste



HILFSZEICHNUNG ZUR „GRABLEGUNG CHRISTI“
Florenz, Uffizien



GRABLEGUNG CHRISTI
1507. Rom, Villa Umberto (vormals Galerie Borghese)

nismaler doch aus den „unendlichen", auf den Fresken der vatikanischen Zimmer zertreuten Porträts kennen. Da kommt seine Art, zu sehen und unbefangen den Anblick des Lebendigen festzuhalten, am natürlichsten zur Entfaltung. Raphael hat sicherlich den gesamten Hofstaat Giulios und Leos so verewigt. Nur daß leider meist die Namen fehlen! Mir war oft, als blickten diese Gesichter auf mich herab und bäten mich, ihnen ihre Namen wiederzugeben. Wenn ihr, die ihr die Treppen des Vatikans so sicher hinauf und hinunter ginget, gewußt hättet, wie völlig abgetan ihr einmal sein würdet! Raphael muß diese Personen für seinen Zweck nach der Natur gezeichnet haben: seltsam, daß von den betreffenden Blättern nichts erhalten blieb. Aber es wird sich, wenn man Medaillen und Werke anderer Maler zur Vergleichung heranzieht, mancher Name noch herausfinden lassen. Schon in der Camera della Segnatura hat Raphael Porträts angebracht, in der Camera dell' Incendio finden wir sie im Übermaße, in der (der Entstehung nach) dazwischen liegenden Stanza dell' Eliodoro aber erscheint seine Kunst am höchsten, ideale und reale Gestalten zu mischen, damit sie einander gegenseitig hervorheben. Raphael scheint diesen Zusatz an Bildnissen immer zuletzt seinen Gemälden verliehen zu haben.

4

DAS ZWEITE VATIKANISCHE ZIMMER. II

Raphael hatte bei der Komposition der Messe von Bolsena anfangs überhaupt andere Absichten. Das Fenster liegt nicht genau in der Mitte der Wand, sondern ragt derart in sie hinein, daß links von ihm eine schmälere, rechts eine breitere Fläche sich darbietet: diese breitere rechte Seite sehen wir auf der Skizze nicht, wie das Fresko sie zeigt, dem Papste, sondern vielmehr dem zudrängenden Volke zugeteilt. Giulio II. (den wir also auf der schmäleren Seite und nach rechts hin gewandt zu denken hätten) waren des beschränkten Raumes wegen nur wenig Begleiter beigegeben und seiner Anwesenheit beim Eintreten des Wunders damit ein Teil ihrer Wichtigkeit genommen worden. Hätte Raphael bei seinem ersten Gedanken bleiben dürfen, so würde das staunende Volk auf dem breiteren Wandteile neben dem Fenster rechts der Hauptgegenstand seiner Darstellung geworden sein

und die Komposition dadurch an geistigem Inhalte gewonnen haben. So wie sie nun auf der Wand sich zeigt, ist sie nur das großartigste historische Repräsentationsstück, das ich kenne. Es übertrifft die venezianischen Gemälde des Cinquecento an Einfachheit, ohne geringeren Pomp zu entfalten.

Dem allgemeinen Urteile nach hatte Raphael an den beiden großen Wänden des zweiten vatikanischen Zimmers als Maler nur geringen Anteil. Die Kompositionen der beiden „Vertreibungen" sind durch die nachträglichen Änderungen, zu denen der Wille Giulios II. und nach ihm Leos X. ihn nötigten, in solchem Maße aus dem Gleichgewicht gebracht worden, da es natürlich erscheint, wenn Raphael die Ausführung seinen Mitarbeitern übertrug. Bei dem ersten Entwurfe der Vertreibung des Heliodor[45]) erblicken wir vorn links nur die von dem Raube ihrer Habseligkeiten wie von der Erscheinung der rächenden Engel gleich erschütterte Masse der Witwen und Waisen; rechts den zu Boden stürzenden Heliodor; zwischen beiden Gruppen im Hintergrunde den betenden Priester. Wie auf der Messe von Bolsena also war das bewegte Volk mit dem Hauptakzente bedacht worden. Durch den in äußerst realer Auffassung gegebenen Einzug des Papstes vorn links wurde der ganzen Komposition Harmonie und Gleichgewicht genommen und nur dem außerordentlichen Talente Raphaels konnte es gelingen, sie trotz allem als Ganzes zusammenzuhalten. Er erleichterte sich die Aufgabe, den Papst auf das Gemälde zu bringen, hier dadurch, daß er Giulio und seiner Umgebung den Anschein unbeteiligter Zuschauer gab*). Auf der Vertreibung des Attila[46]) dagegen mußte Leo X. mit seinem Gefolge in die Aktion nachträglich als handelnde Person hineinverflochten werden. Der erste Entwurf besitzt die Figuren noch, die später fortgelassen wurden, um Platz für den Papst zu gewinnen. Dargestellt war, wie dem mit seinem Heere auf Rom losziehenden Attila die aus den Gewölken herunterstürmenden Apostel Paulus und Petrus Halt gebieten. Ihr Eingreifen wirkt donnerschlagmäßig auf die Armee wie die Erscheinung Christi bei Saulus auf dem Wege nach Damaskus. Von links sehen wir eine Anzahl Soldaten, die in Verwirrung dahin und dorthin gewandt,

---

[45]) *Abb. S. 187, 188.*

*) Vasari behauptet, das Volk mache dem voranziehenden Papste Platz, damit er durchkönne. Vasari ist voll von solchen Beobachtungsfehlern.

[46]) *Abb. S. 215, 216.*

nach der Ursache des Schreckens suchen, der sie plötzlich überkommt, während die Pferde der Reiter sich in Karriere setzen. An Stelle dieser höchst bewegten Gruppe zeigt das Gemälde den mit erhobener Hand ruhig heranreitenden Leo X., den sein Gefolge eben so ruhig umgibt. Die Hauptsache ist damit fortgeschnitten und der Rest undeutlich geworden. Denn wenn der Papst den heranreitenden Attila zurückweist, so brauchen es die vom Himmel herabkommenden Apostel nun nicht zu tun, von denen allein anfangs aller Schrecken ausgehen sollte *). Und so auch ist bei der späteren Fassung weniger begreiflich, warum das ganze Heer plötzlich von Furcht ergriffen wird. Die von Raphael zugesetzten Teile schädigten die Kompositionen da, wo ihr entscheidender Wert lag. Je mehr Raphael an Erfahrung gewann, um so mehr mußte er gewahren, daß historische Begebenheiten, um verständlich zu sein, nicht einfach genug vorgeführt werden können, und nun wurde ihm von Leo X. zugemutet, auf Darstellungen, in denen er bedeutende Effekte vorbereitet hatte, nicht nur Unentbehrliches fortzulassen, sondern sie mit Zusätzen zu gleichgültigen Repräsentationsstücken herabzudrücken. Raphael tritt in dem zweiten vatikanischen Zimmer nur auf der Messe von Bolsena mit seiner ganzen Persönlichkeit hervor. In der Camera della Segnatura empfindet man: er müsse, solange die Arbeit daran dauerte, von seinem Werke völlig befangen gewesen sein; in der Camera dell' Eliodoro sagt man sich, es hätten Arbeiten nebenher laufen müssen, die wichtiger für ihn waren.

Und so hat auch die auf der andern Fensterwand der Messe von Bolsena gegenüberliegende Befreiung Petri[47]) nur das Interesse hervortretender künstlerischer Geschicklichkeit. Deshalb zumal ist das Gemälde wichtig, weil es in der Komposition einen Gegensatz zu den Kartons für die Teppiche liefert. Da verschiedene Handlungen zu scheinbar einer einzigen zu verbinden waren, hat die Befreiung Petri nichts von der einfachen Gruppierung der auf den Teppichen dargestellten Szenen; wenn dem Werke aber zum Vorwurf gemacht wird, es vereinige in unzulässiger Weise chronologisch auseinanderliegende Handlungen

---

*) Daß auf dem Gemälde nicht die beiden Apostel als Verteidiger Roms die Hauptpersonen seien (wie bei der ersten Skizze), sagt Vasari. Auch Raphael deutet es an, indem er den vornstehenden, sich in der Körpermitte gewaltsam umdrehenden Soldaten mit ausgestrecktem Arm auf den Papst hinzeigen läßt.

[47]) *Abb. S. 197, 198.*

zu einer einzigen Szene und gebe als gleichzeitig, was nicht so gedacht werden könne, so erscheint darin eben Raphaels hohe Kunst. So vollkommen hat er hier seinen Zweck erreicht, daß niemand im Anblicke des Gemäldes die Bedenken erheben wird, zu denen späteres Nachrechnen ihn vielleicht führen konnte *).

Die Form der von dem Fenster durchbrochenen Wandfläche war der Herstellung dreier, in sich eng verbundener, der wirklichen Zeitfolge nach aber unmöglich gleichzeitig darzustellender Szenen günstig. Wie bei der Messe von Bolsena ragt die Fensteröffnung mitten in das Gemälde hinein: über ihr erhebt sich der Kerker, in dessen Inneres wir hineinsehen: zwei gewaltige, finstere Pfeiler, zwischen denen ein Gitter sich ausspannt. Von rechts und links führen Treppen zum Gefängnisse hinan. Wache haltende Soldaten lagern auf ihren Stufen. Drei verschiedene Vorgänge umfassen wir mit einem Blicke: im Kerker Petrus, den der Engel erweckt; rechts außerhalb des Gefängnisses abermals Petrus und der Engel, die durch die schlafenden Wächter hinunterschreiten; links auf den Stufen die Soldaten, die, durch die Nachricht der Flucht des Petrus aufgestört, den Kerker nicht zu betreten wagen, den überirdische Helligkeit erfüllt. So natürlich hat Raphael diese drei Szenen als in demselben Momente sich ereignend und als Ganzes hingestellt, daß wir die Unmöglichkeit dieses Spieles kaum bemerken.

Wie Petrus quer hinter dem Gitter mit leise angezogenen Knien daliegt, scheinen wir die Atemzüge des friedlich schlafenden Mannes zu hören. Seine Ketten laufen zu zwei Soldaten hin, die ihm zu Häupten und zu Füßen, an die inneren Seiten der Pfeiler gelehnt, schlafend gleich ihrem Gefangenen, die vorgeneigten Oberkörper auf die Spieße stützen. Hinter Petrus beugt der von Glanz umflossene Engel sich zu ihm herab.

Rechts außerhalb, wo Petrus und der Engel zum zweiten Male erscheinen, um über die auf der Treppe ausgestreckten Soldaten hinunterzusteigen, liegt alles in Dämmerung. Nur der Engel strahlt

*) Das Werk selbst setze ich noch in Giulios II. Zeiten. Angenommen wird, es spiele auf die Befreiung Leos X. aus der Gefangenschaft an, in die er noch als Kardinal nach der Schlacht von Ravenna geraten war; allein viel näher liegt, eine Verherrlichung der Vergangenheit Giulios II. darin zu erblicken, der als Kardinal den Titel S. Pietro in Vincula führte, dieselbe Kirche, in der heute sein Grabdenkmal von Michelangelo steht. Auch die augenscheinliche Art, wie die Ketten des Apostels malerisch hervorgehoben sind, spricht für diese Vermutung.

mildes Licht aus. Petrus, der sich im Dunkel hinter ihm hält, wird nur schwach davon gestreift. Raphael will andeuten, Petrus halte den Engel nur für eine Vision.

Drüben fahren die Soldaten aus dem Schlafe auf. Einer, mit einer Fackel in der Hand, herzustürzend, stößt den anderen, der auf den Stufen saß. Wieder andere eilen zur Türe hinauf, die der Kerker auch nach dieser Seite hat, und schützen erschreckt die Augen vor dem entgegenquellenden Lichte. Dazu der Schein des Mondes, der durch Wolkenstreifen herabsieht, und der flackernde Brand der Fackeln, der auf den blanken Rüstungen der Soldaten sich abspiegelt. Das Gemälde erschöpft, was spätere Meister an künstlichen Effekten ähnlicher Art versucht haben. Die dramatische Spannung, die jeder Fluchtversuch zu erregen pflegt, ist in allen Momenten zum Ausdruck gebracht. Nur das Aufspringen der Soldaten auf der linken Seite hat Raphael zugefügt, denn der Apostelgeschichte nach wird die Flucht erst am Morgen bemerkt. Fortgelassen dagegen sind die Schuhe, die Petrus auf Geheiß des Engels anlegen mußte: Petrus' Fortgehen mit bloßen Füßen charakterisierte das Unhörbare seiner Schritte besser. Auch von den gewaltigen Himmelsschlüsseln, die Petrus in Händen hält, besagt die Apostelgeschichte nichts: die römische Etikette verlangte ihre Hinzufügung.

5

DIE KARTONS ZU DEN TEPPICHEN

(Abb. S. 301—304, 313, 314)

Goethe kannte die Kartons nur aus Dorignys Kupferstichen, dennoch, wenn er von diesem Werke Raphaels redet, nennt er die Teppiche selbst nicht, die er in Rom sah, sondern die Kartons. „Die Raphaelischen Kartons,“ sagt er in der Italienischen Reise,“ wie sie bis jetzt in England verwahrt sind, bleiben noch immer die Bewunderung der Welt. — Sprechen wir aus, daß sie alle männlich gedacht sind; sittlicher Ernst, ahnungsvolle Größe walten überall, und obgleich hie und da geheimnisvoll, werden sie doch denjenigen durchaus klar, welche von dem Abschiede des Erlösers und den wundervollen Gaben, die er seinen Jüngern hinterließ, aus den heiligen Schriften genugsam unterrichtet sind.“ Bemerken wir, daß weder Vasari noch wahrscheinlich das mitlebende römische Publikum Raphaels diese auf starkes Pa-

pier gezeichneten, leicht kolorierten Vorzeichnungen zu den Teppichen gesehen hat. Direkt gingen sie nach Flandern, wo sie roh in Stücke zerschnitten wurden, weil das die Weberei erleichterte, und von wo sie nicht nach Rom zurückgekehrt sind*).

Leo X. bestimmte die Teppiche für die unteren Wände der Sistinischen Kapelle. Hier hatte Michelangelo eben die Deckengemälde vollendet. In derselben Zeit, die Raphael für die beiden ersten vatikanischen Zimmer brauchte, kam Michelangelos Werk zustande, von dem alles übertroffen wird, was die neuere Kunst hervorgebracht hat. Nur die Kartons zu Raphaels Teppichen, urteilt Goethe, hielten den Vergleich aus. Nach einigen Jahren nun kamen sie, die kostbaren Tücher, die „Panni arazzi" in Rom an. Briefe bekunden den Eindruck, den ihre Schönheit hervorbrachte. Bekannt aber sind sie auch dann kaum geworden, da sie nur bei großen Festlichkeiten aufgehangen wurden, wo einige sie genau betrachten durften. 1527, sieben Jahre nach Raphaels Tode, sind sie geraubt und später erst nach Rom zurückgebracht worden. Unser in Berlin befindliches Exemplar hat gleichfalls viele Schicksale gehabt. Wir lassen die Teppiche auf sich beruhen und halten uns an die Kartons, die aus Flandern nach England gingen und dort wieder zusammengesetzt worden sind.

Sie bieten Szenen aus dem Leben der Apostel Petrus und Paulus. Bei Petrus, so bewegt die Situationen seines Daseins waren, waltet in den dargestellten Lebensmomenten die Ruhe des felsenfesten Mannes vor, auf den die Kirche gegründet war. Paulus dagegen ist ein komplizierter Charakter. Schon Masaccio hatte, um Paulus recht menschlich darzustellen, ihm den individuellen Kopf des Bartolo Angiolini verliehen. Wir sahen oben, wie Raphael sich bei Paulus von dem legendaren Elemente allmählich frei macht, bis er beim Paulus der Kartons die Darstellung des Apostels nur auf die Schriften des Neuen Testamentes basierte**).

*) Ein Stück ausgenommen, das sich zufällig wieder nach Italien verlor, heute jedoch verschwunden ist. *Die Teppiche wurden von Peter von Aelst in Brüssel 1517—20 ausgeführt. Wiederholungen der Teppiche gibt es in Berlin, Dresden und an anderen Orten. — Die Kartons wurden auf Rubens' Empfehlung von Karl I., König von England, erworben; aus seinem Nachlaß erwarb sie Cromwell für den Staat. Sieben Kartons befinden sich jetzt im Londoner Victoria- und Albert-Museum; ein achter war 1521 bei Kardinal Grimani in Venedig und ist seiher verschollen.*

**) Ich verweise auf Vasaris weitere Bemerkungen in der Vita des Masaccio. Daß Raphael bei Paulus auf Masaccio zurückgegangen sei, bemerkt schon Reynolds.

Die Abneigung neuerer Historiker gegen Paulus ist machtlos. Immer wird Paulus als die Persönlichkeit dastehen, die uns im Neuen Testamente neben Christus am verständlichsten ist. Johannes und Petrus bewegen sich, verglichen mit Paulus, in allgemeinen Umrissen: Paulus hat im modernen Sinne seine besondere Natur. Er ist nicht ein Fels wie Petrus, sondern die gedankenvolle Gewalt, die Felsen sprengt. Paulus' Briefe nennt Luther in der Vorrede zur ersten Bibelübersetzung die eigentliche Quelle der christlichen Lehre. Paulus zu gestalten, war eine lockende Aufgabe zu Raphaels Zeiten. Sehen wir, wie bei Dürers Apostelbildern Paulus die erste Stelle einnimmt, eine Gestalt von unbezwinglicher Tatkraft, aber ein älterer Mann, während der alte Petrus weit zurück greisenhaft hinter Johannes steht. Der Unterschied zwischen Dürer und Raphael zeigt sich: Dürers Phantasie drängt Paulus in die höheren Jahre hinein, während Raphael ihn lieber als Jüngling gäbe. Alles soll jung und elastisch sein bei Raphael. Am jüngsten ist Paulus neben der heiligen Cäcilia von Raphael dargestellt worden, wo der Apostel in Erinnerung dessen, was er in seiner Fahrt durch den Himmel erlebte, der Musik der Engel lauschend in sich versinkt[48]). Auch beim Paulus der Schule von Athen sind Haar und Bart gelockt und Jugendlichkeit ist über die Gestalt ausgegossen. Auf den Kartons zu den Teppichen tritt er uns als Mann entgegen.

Die Paulus betreffenden Darstellungen sind wie die Szenen eines Dramas, bei dem die Persönlichkeit das Entscheidende bildet*).

6

ERSTER KARTON: DER WUNDERBARE FISCHZUG

(Abb. S. 313)

Der geschichtlichen Folge nach eröffnet die Reihe der Darstellungen der wunderbare Fischzug.

Im fünften Kapitel des Lukas-Evangeliums lesen wir: „Was geschehen ist, als die Menge auf Jesus eindrängte, das Wort Got-

---

[48]) *Abb. S. 228.*

*) Von einem Nachlesen der Vulgata darf bei Raphael gesprochen werden, da die Kartons zu den Teppichen als Darstellung biblischer Ereignisse zum größeren Teile nach dem Wortlaute der Bibel gewählt und neu erfunden wurden. Die Paulus betreffenden Legenden sind am bequemsten in der Legenda aurea zu lesen.

tes zu hören, und er am See Genezareth stand. Er sah zwei am See stehende Fahrzeuge. Die Fischer aber waren ausgestiegen und wuschen Netze. Er stieg aber in das Boot, das Simon gehörte, und bat ihn, vom Lande abzustoßen. Und von dem kleinen Schiffe aus belehrte er die Menge. Als er zu Ende war, sagte er zu Simon: „Fahre tiefer hinaus und wirf die Netze zum Fange aus." „Lehrer," sagte dieser, „die ganze Nacht sind wir bei der Arbeit gewesen und haben nichts gefangen; auf dein Wort aber werde ich das Netz auswerfen." Darauf umgarnten sie eine so große Menge Fische, daß das Netz zerriß. Und sie winkten ihre Genossen aus dem anderen Schiff herbei, daß sie ihnen hülfen. Und dann füllten sie beide kleine Schiffe derart an, daß sie beinahe untergingen. Da fiel Simon Petrus vor Jesus auf die Knie und rief: „Geh' heraus aus meinem Kahne, weil ich ein sündiger Mensch bin, Herr!" Denn alle, die mit ihm waren, überkam Entsetzen bei dem Fang Fische, und so auch Jakobus und Johannes, die Söhne des Zebedäus, die Simons Genossen waren. Und Jesus: „Habe keine Furcht, von jetzt an wirst du Menschen fangen."

Wir würden von dem Karton heute sagen, er sei eine Landschaft mit Staffage. Ich hatte bei der den Hintergrund des Sposalizio und der Disputa bildenden weiten Ferne auf etwas hingewiesen, das heute mit „Stimmung" bezeichnet wird. Von Stimmung sprechen wir, wenn der Anblick eines Gemäldes eine gleichsam aus ihm heraus uns entgegen ertönende Melodie in uns erweckt. Das beruhigende Gefühl, das die in stillem Reichtume sich erschließende Natur in uns legt, entspricht am meisten dem Begriffe der „Stimmung". Beim Sposalizio macht sie sich beim Ausblick in die Ferne nur leise jedoch bemerkbar, und auch bei der Disputa ist der Blick in die Weite nur ein hinzutretendes Element. Beim wunderbaren Fischzuge aber beherrscht die Landschaft das Ganze. Und zwar als eine Schönheit, die Raphael im Laufe der Arbeit sich erst erschloß, denn anfangs hatte er das Ganze anders im Sinne.

Wunderbar ist, was Raphael mit der bloßen Zeichnung hier geleistet hat; er läßt den See unter Gewölken sich ausspannen, die in der Ferne sich verlieren, und erweckt ein Gefühl von Einsamkeit und Verlassenheit in uns. Wenn wir Abends über ein Feld sehen, in dem wir fremd sind, und ein paar Vögel kommen herangeflogen, bis sie über unser Haupt hinweg in die Gipfel der Bäume sich einsenken, steigen Gedanken an Heimat und an



DER SÜNDENFALL

Deckenfresko in der Camera della Segnatura des Vatikans. 1509–1511



DAS SALOMONISCHE URTEIL

Deckenfresko in der Camera della Segnatura des Vatikans. 1509–1511

Abende auf, wo man mit den Blicken einmal irgend etwas so suchte, das nirgends zu finden ist. Die Worte kehren uns in die Gedanken zurück: Jeder Vogel hat sein Nest, aber des Menschen Sohn hat nicht, da er sein Haupt hinlege.

In den Fahrzeugen vorn ist Petrus vor Christus anbetend in die Knie gesunken, weil, dem Überflusse von Fischen gegenüber, von denen die Kähne bis zum Rande angefüllt sind, in ihm, aus seinem Handwerk als Fischer heraus, das Gefühl mächtig wird, daß eine höhere Macht in Christus wohne, die nicht in Gefahr kommen dürfe. Einer von seinen beiden Genossen ist im Begriffe, wie er zu tun. Die Bemühungen der mit dem Aufziehen der Netze im zweiten Boote beschäftigten Fischer nur von den Gedanken an das erfüllt, was als Arbeit zu tun ist und wofür sie da sind, haben als Gegensatz hier dieselbe Wirkung wie die von dem Wunder keine Notiz nehmenden Schweizer am Fuße der Treppe auf der Messe von Bolsena[49]).

Christus sitzt auf dem äußersten Ende des Kahnes und redet mit erhobener Hand Petrus an. Ganz vorn zieht der Strand sich hin, mit allerlei Muschelwerk darauf, und mit ein paar Reihern, die ihre Nahrung suchen. Die See spielt in flach gekräuselten Wellen über den Sand zu uns heran.

Was Raphael hier darstellt, enthalten die angeführten Verse des fünften Kapitels; die erste Skizze dagegen zeigt, daß er anfangs mehr geben wollte, das in weiterem Umfange in seiner Phantasie sich formte. Das den See Genezareth umwohnende Volk war in Aufregung geraten. Die Leute kamen herbei, um Christus zu sehen. Bald hier, bald dort am Ufer sich zeigend, predigt er, ist er hülfreich und erfüllt mit Hoffnung. Das auf Raphaels erster Skizze sichtbare, am Ufer harrende Volk wird zu einer Gemeinde um die Gestalt Christi. Abermals sehen wir: geistig bewegte Massen waren ein Lieblingsgegenstand für Raphaels schaffende Gedanken. Männer erörtern, was es mit dem neuen Propheten wohl auf sich habe. Der nationale Zug, Christus bürgerlich erst fest unterbringen zu wollen, ehe man als Lehrer und Arzt an ihn glaube, wird von Raphael in ihren Gestalten charakterisiert. Neben diesen sitzen drei Frauen am Ufer. Die eine, wie man die in langes Erwarten des Arztes ergebenen Kranken oft sitzen sieht, hat den Kopf auf die Knie gelegt: da zieht die andere sie an der Schulter empor, weil die Schiffe mit Christus sichtbar werden.

[49]) *Abb. S. 185.*

Ein kleines Kind deutet mit ausgestrecktem Händchen darauf hin. Die dritte mit einem Kinde auf dem Arm, das das Köpfchen auf ihre Schulter legt und die Ärmchen um ihren Hals schlingt, greift nach dem kleinen tragbaren Wassertönnchen neben sich, um ihm zu trinken zu geben. Auch sie hat die nahenden Schiffe noch nicht bemerkt. Wer die betreffenden Kapitel durchliest, findet die Verse, welche Raphael den Anstoß zu diesen Darstellungen lieferten. Bei der definitiven Fassung der Komposition ist das Ufer mit dem Volke dann weit in den Hintergrund gebracht worden. Die Menge der Menschen konnte hier breiter noch hervortreten, verfließt aber mit der Landschaft.

Sobald Raphael entschieden war, daß die beiden Kähne mit Petrus und Christus in den Vordergrund gehörten, um die Szene allein hier zu beherrschen, hat er auch den sie besetzt haltenden Fischern eine andere Zusammenstellung gegeben. Bedeutend ist die Änderung, die er mit dem die Mitte der gesamten Komposition haltenden Gehülfen des Petrus vorgenommen hat. Auf der Skizze ist dieser mit einer Ruderstange das Schiffchen lenkende Mann an dem, was Petrus tut, unbeteiligt: jetzt steht er, Christus zugewandt, sich vorneigend mit sich ausbreitenden Armen hinter Petrus, als wolle auch er in die Knie sinken. Man würde für unmöglich halten, daß die Gestalt in so sprechender Stellung später erst eingefügt worden sei, da sie als von Anfang an unentbehrlich erscheint.

7

ZWEITER KARTON: DIE ERSCHEINUNG CHRISTI AM SEE GENEZARETH

(Abb. S. 302)

Dort die erste, hier die letzte Berufung des Petrus.

Zwischen beiden Ereignissen liegt, was der Apostel mit Christus während dessen Laufbahn erlebt hatte. Abermals ist der See Genezareth der Schauplatz. Christus wird nach seinem Tode den Jüngern dort sichtbar. Er richtet an Petrus die drei Fragen und die drei Befehle, von denen, als Wiederholung der ersten Verheißung, die Päpste ihre Herrschaft ableiten.

Raphaels erste Absicht war hier, die Dinge darzustellen, wie das Evangelium Johannis sie erzählt. Eine Anzahl Anhänger Christi sind zusammen, Fischer, die ihrem Handwerke nachgehen. Sie fangen nichts. Christus ist plötzlich unter ihnen. Abermals

drohen die Netze unter der Fülle der gefangenen Fische zu reißen. Am Ufer dann verlangt Christus nach Speise; anfangs wissen sie nicht, daß es Christus sei, dann werden sie es inne. Diesen Augenblick: den Übergang vom Nichtwissen zum Wissen, hatte Raphael darstellen wollen. Und wiederum hat er seiner Auffassung eine andere Wendung geben müssen.

Die erste Skizze liegt nicht vor, sondern nur Studienblätter, die seine Absicht erkennen lassen. Auf der einen Seite steht Christus, mit nach oben deutender rechter Hand; ihm gegenüber die Jünger, scheu und zusammengedrängt; Petrus knieend an ihrer Spitze; hinter ihm Johannes, der anbetend vorgeneigt zu nahen zögert; und hinter Petrus und neben Johannes wagen die andern sich heran, in dem Maße als sie Christus als das, was er sei, zu erkennen beginnen. Wieder eine Menge, in der ein geistiger Umschwung sich vollzieht! Nichts entsprach Raphael mehr, als Darstellungen solcher Übergänge, und daß er hier die Dinge zuerst so faßte, und fest war, sie so auszuführen, zeigt eine Rotsteinzeichnung in Windsor. Bereits hatte er, ersehen wir aus diesem herrlichen Blatte, begonnen, die Gestalten nach Maßgabe des ersten Entwurfes, den er als definitive Form der Komposition also ansah, nach der Natur durchzuarbeiten: da — ich nehme an, vom Papste — empfing er die Weisung, die Szene in strikterem Sinne zu einer „Berufung Petri“ umzugestalten. Der Befehl: „Weide meine Lämmer“ machte nun eine andere Stellung Christi notwendig. Aus, wie Johannes erzählt, zufällig am See sich zusammenfindenden Anhängern, deren Zahl nicht genannt wird, mußten nun (ohne Judas) elf Apostel werden; aus den Armbewegungen Christi, der vorher allen zu gleicher Zeit sich zu erkennen gab, mußte ein Hindeuten mit der einen Hand auf die Schafe hinter sich, mit der anderen auf Petrus werden, der zugleich die Schlüssel als Zeichen seiner neuen Würde empfing*). Auf einer späteren Skizze finden wir die Szene in diesem Sinne nun umgestaltet. Immer aber auch hier noch ist Christus so dargestellt, daß er in Kleidung und Auftreten ein Mensch wie die übrigen hätte sein können, und wäre Raphael hierbei verblieben, so hätte in der Tat die scheue Zurückhaltung der Apostel zu den falschen Deutungen neuerer Erklärer kaum führen können. Nun

*) Man sieht, wie auf der Rotsteinskizze von Windsor die Schlüssel nachträglich zugezeichnet worden sind. Ich erinnere an ihren späteren Zusatz auch auf der Befreiung Petri im zweiten vatikanischen Zimmer.

aber wird Raphael genötigt, Christus das mythisch heldenmäßig Gewaltige noch zu verleihen, in der er nach seinem Tode oft dargestellt wird: mit bloßem muskelvollem Arm und halbnackter breiter Brust, umwallt von einem mit Sternen besäten Gewande. Damit war der ursprüngliche Gedanke ganz fortgenommen. Denn während die Jünger anfangs zweifelhaft dastanden, geteilt zwischen Schrecken und Sehnsucht, scheinen sie alle nun sich ehrfurchtsvoll zurückzuziehen und nur Johannes wagt, hinter Petrus hervor, Christus näher zu treten. Es kann die übrigen nicht mehr Ungewißheit erfüllen, ob die unbekannte Persönlichkeit, die sich zu ihnen gefunden hatte und sich als Christus zu erkennen gab, wirklich Christus sei, sondern Scheu und Ehrfurcht, Christus in übermenschlicher Gestalt vor sich zu erblicken, muß nun in ihnen lebendig werden. Die Apostel wissen nur das eine jetzt nicht: ob sie Christus als einem wirklichen Menschen oder nur als einer Erscheinung gegenüberstehen, die seine Gestalt trägt.

Dubos war der erste, der im vorigen (18.) Jahrhundert mit einer falschen, allgemein jedoch angenommenen Deutung kam. Raphael, behauptet er, suche, indem er die Berufung des Petrus darstelle, in dem Verhalten der übrigen Apostel die Gefühle zu verkörpern, welche diese unerwartete Bevorzugung in ihnen erweckt. „Johannes — fährt Dubos fort, nachdem er mit einigen Worten den in verehrender Dankbarkeit hingesunkenen Petrus gekennzeichnet hat — Johannes, jung und mit den Bewegungen eines Jünglings, billigt in der seinem Alter so natürlichen Unbefangenheit die Wahl des Petrus: er selbst würde nicht anders gewählt haben! Die Lebhaftigkeit, mit der er seine Meinung zu erkennen gibt, zeigt sich in der sich vordrängenden Stellung deutlich genug. Der Apostel neben ihm, dem Gesichtsausdrucke und der Haltung nach ein älterer Mann, begnügt sich, seine Beistimmung mit einfacherer Hand- und Kopfbewegung zu bezeugen. Am anderen Ende der Gruppe macht sich ein Mann von, wie seine Gesichtsfarbe zeigt, gallichtem, aufgeregtem Temperament bemerklich: sein Bart geht ins Rötliche, die Stirn ist breit, die Nase gedrungen und eckig: alles deutet an, daß er sich mit Gedanken plagt. Verächtlich mit gerunzelter Stirn dreinblickend, daß er die seinem Urteil nach ungerechte Bevorzugung des Petrus erleben muß. Er glaubt nicht weniger wert zu sein als die übrigen. Ein anderer neben ihm ringt vergebens nach Fassung: ein Melancholiker, wie das bleiche, abgemagerte Gesicht, der schwarze

straffe Bart und die gesamte Haltung verraten. Mit gekrümmtem Rücken, den Kopf vorgestreckt, hat er die Augen starr auf Christus gerichtet, dumpfe Eifersucht verzehrt ihn. Er wird kein Wort verlauten lassen, niemals aber auch vergessen, was er hier mit ansehen muß: Judas! so deutlich dargestellt, als man ihn wiedererkennt, wenn man ihn den leeren Beutel in der Hand am Feigenbaume hängen sieht." Dubos vergißt, daß Judas sich vor der Kreuzigung Christi längst aufgehangen hatte, also nicht mehr unter den Aposteln war. Auch hat Raphael, wie schon bemerkt worden ist, ihrer nur elf dargestellt. Wie sehr die Anschauungen aber auseinandergehen! —: von dieser selben Figur, die Dubos zum Judas stempelt, sagt Braun, es sei „ein schöner, obgleich Judenphysiognomie tragender Apostel mit wallendem Haar und neugierig forschender Gutmütigkeit"! Einige von den Aposteln (andere jedoch, als Dubos nennt) werden von Braun für neidisch und eifersüchtig erklärt.

Dubos' Voraussetzung aber, Raphael habe die Apostel als im Widerspruch oder auch nur in der Kritik der Erhöhung, die Petrus zuteil ward, befangen dargestellt, ist unannehmbar. Wie sollte er auf eine so verschrobene Interpretation der Erzählung des Johannes verfallen sein, und wie würde ein Papst dergleichen geduldet haben? Dubos' Erklärungsversuch war eine geistreiche Idee, wie sie auch Voltaire hätte vorbringen können. Dubos' Beobachtungen treffen im einzelnen auch nicht zu. Die beiden Apostel, denen er so scharfe Gefühle von den Stirnen liest, verhalten sich nicht anders als die übrigen: sie nehmen mit einer gewissen Energie ihre Fassungskraft zusammen, ob Christus wirklich dastehe, oder ob es nur ein ihnen vor den wachenden Augen aufsteigendes Traumbild sei. Ihr Verhalten ist auf der ersten Rotsteinskizze überzeugend einfach zum Ausdruck gebracht worden. Hier nämlich, da die Gewänder den Gestalten noch fehlen, werden die Handbewegungen sichtbarer und machen den Ausdruck des Geistigen deutlicher.

8

DRITTER KARTON: DIE HEILUNG DES LAHMEN

(Abb. S. 301)

Das dritte Kapitel der Apostelgeschichte erzählt, wie Petrus den Lahmen heilt.

„Petrus aber und Johannes stiegen zum Tempel hinauf in der

neunten Stunde des Gebetes. Und ein Mann, der hinkend war vom Mutterleibe an, wurde von Trägern getragen, den setzten sie täglich an die Türe des Tempels, die „die Schöne“ genannt wird, damit er von den in den Tempel Hineingehenden ein Almosen erbäte. Dieser, als er Petrus und Johannes gesehen hatte, die in den Tempel einzutreten im Begriff waren, bat sie, ihm ein Almosen zu reichen. Petrus aber mit Johannes ihn betrachtend sagte: blicke uns an. Aber jener sah zu ihnen hin, in der Hoffnung etwas zu bekommen. Petrus aber sagte: Silber und Gold fehlt mir, aber was ich habe, dies gebe ich dir: im Namen Jesu Christi erhebe dich und gehe umher! Und indem er seine rechte Hand ergriff, hob er ihn auf und sofort wurden seine Füße und Sohlen fest. Und aufspringend stand er und ging umher und trat mit ihnen in den Tempel ein, umhergehend, springend und Gott lobend. Und alles Volk sah ihn umhergehen und Gott loben.“

Die ersten beiden besprochenen Kartons waren Raphaels Eigentum: bei der Heilung des Lahmen aber ist er abhängig von dem Meister, dem wir ihn nicht bloß hier verpflichtet sehen. Raphael kannte Albrecht Dürers Stiche und Holzschnitte genau. Jenes von Vasari bei der „Vertreibung des Heliodor“ lobend hervorgehobene Motiv des Mannes, der den Arm um eine Säule schlingt, hatte Raphael in Dürers „Leben der Maria“ gesehen. Eben daher ist der eine kandelabertragende dienende Knabe bei der „Taufe Konstantins“ genommen, die nach Raphaels Tode im Saale des Konstantin von Giulio Romano nach seiner Zeichnung gemalt wurde. Und ferner, die vierte Wand der Camera della Segnatura mit den drei Darstellungen der Jurisprudenz sollte anfangs eine, später aufgegebene, Symbolisierung der göttlichen Gerechtigkeit tragen, die auf einer getuschten Zeichnung (des Louvre) erhalten blieb, und auf der wir um die Fensteröffnung herum eine einheitliche Komposition sehen: Gottvater die Posaunen an die Engel verteilend, mit deren Getön die furchtbaren Zerstörungsszenen der Apokalypse ihren Anfang nehmen. Auch diese Szene ist von Raphael übernommen worden, wie Dürer sie in seinen Holzschnitten zur Offenbarung gezeichnet hatte. Als Raphael an den Teppichen arbeitete, standen er und Dürer in Verkehr und schickten einander von ihren Arbeiten zu*). Das war

*) Das von Vasari beschriebene eigene Porträt, das Dürer Raphael damals schickte, ist verloren; die Handzeichnung, die Raphael Dürer zusandte, mit dem alten Vermerke darauf, daß sie von Raphael ihm zugekom-

1515. Mit dem Datum 1513 aber sind eine Anzahl Blätter in Dürers kleiner gestochener Passion versehen, und unter ihnen finden wir das Vorbild zu Raphaels Heilung des Lahmen*).

Raphael hat auf dem Karton der Heilung des Lahmen zeitlich getrennte Momente verschmolzen. Der Schauplatz ist erfüllt von Säulenreihen, die aus der Tiefe sich uns entgegenentfalten. Zwischen ihnen sieht man links hinten die freie Luft durchleuchten, rechts aber durch sie tief in den Tempel hinein: die Szene kann den Eingang des Tempels oder auch die Halle Salomons bedeuten. Die uns entgegenlaufenden mittleren Säulenreihen stoßen mit den vordersten Säulen vorn an den Rand der Darstellung und trennen, was zwischen ihnen geschieht, als eine Szene für sich vom übrigen rechts und links. Zwischen den beiden mittleren Säulen vollzieht sich das Wunder als in einer besonders eingerahmten Mitte. Die beiden anderen Teile der Komposition rechts und links sind vom Gewühle des Volkes erfüllt. Raphael hat dessen Staunen als ein Doppeltes dargestellt: hier die Erwartung des Wunders vor seiner Vollendung und dort die Erregung, nachdem es vollbracht ist. Wie bei der Messe von Bolsena, wo, während oben das Wunder erst geschieht, das Volk unten an der Treppe sich schon davon erzählt, oder wie bei der Befreiung Petri, wo oben Petrus noch in Banden schlafend daliegt und unten links die Soldaten durch die Nachricht seiner Flucht aufgestört werden. Nicht also, wie die Apostelgeschichte berichtet, „vor der Türe des Tempels“, sondern in dessen Innern, und nicht einsam, sondern umgeben vom Gedränge des Volkes läßt Raphael die Apostel den Lahmen heilen. Und nicht bloß ein Lahmer oder Hinkender, sondern ein Krüppel, dessen Glieder ganz ineinander verwachsen sind, wird von Petrus an der aufgestreckten Hand emporgehoben. Man glaubt mitzuerleben, wie ein Dehnen und Krachen in den Gliedmaßen geschieht, wie die verschränkten Beine sich, auseinandergreifend, plötzlich strecken, man sieht, wie das halb zum Tier gewordene arme Geschöpf zum Apostel aufblickend mit seinen Augen die Funken eines neuen geistigen Daseins auffängt. Zu beiden Seiten sind Kommende und Gehende dargestellt —

men sei, besitzen wir noch: zwei männliche Gestalten, Aktstudien in Rotstein zu einem Gemälde, das nie zur Ausführung gekommen ist, einem Repräsentationsbilde: die Erteilung des Gonfalonariates der Kirche an Giuliano de' Medici. Die Rotsteinskizze zum Ganzen ist auf der Ambrosiana.

*) Raphael hat nur den Gedanken in sich aufgenommen und aus eigener Phantasie neu reproduziert.

solche, die nichts wissen von dem, was geschieht; solche, die nur einen neugierigen Blick dafür haben —: dicht um die Apostel erst in sprachloser Neugier diejenigen, welche den übernatürlichen Einfluß zu begreifen beginnen, der vor ihnen sein Werk tut. Links ein nackter Knabe, sich vergeblich bemühend, den auf den Stab mit dem Kinn gestützt stehenden, im Erstaunen wie festgewurzelten Alten am Gürtel fortzuziehen. Von der rechten Seite dagegen auf den Knien mühsam sich heranschiebend ein zweiter Krüppel, der häßlich, aber mit einem durchdringenden Blicke unbegrenzten Vertrauens, wie ein Hund der still einen Bissen erwartet, seine Heilung mit den Augen gleichsam herbeifleht. Von großer Schönheit, auf der anderen Seite, ein nackter laufender Knabe, einen an der Brust, das sie, hinüberblickend nach dem was vorgeht, für den Augenblick ganz zu vergessen scheint. Von gleicher Schönheit, auf der anderen Seite, ein nackter laufender Knabe, einen Stab über der Schulter, von dessen Ende ein paar mit den Füßen angebundene Tauben herabhängen. Die gesamte Menschenmenge von der Unruhe belebt, die das in den Kirchen aus- und einströmende Volk der Beobachtung bietet. Und die Säulen selber, mit den in schwülstiger Masse gewundenen, von Kannelierungen und von Basreliefs abwechselnd bedeckten mächtigen Schäften. deuten die ornamentale Überladung an, mit der Kirchen innen beschwert zu werden pflegen. Petrus steht, zwischen den Mittelsäulen, dem auf dem Boden hockenden Krüppel im Profil zugewandt. Seine Stellung erinnert an Michelangelos Freske in der Sistinischen Kapelle, wie Gottvater der aus Adams Seite hervorsteigenden Eva gegenübersteht. Doch hat Petrus nicht das Haupt vorgeneigt, wie Gottvater dort, sondern beugt von seinem starren Nakken das Antlitz nur ein wenig herab. Seine uns näherliegende linke Hand ist erhoben, als wolle er mit ihr dem Krüppel den Weg, sich emporzuheben, andeuten; mit der Rechten hat er des armen Mannes Linke gefaßt: man sieht dessen gestrafftem Arme an, wie unwiderstehlich kraftvoll der Apostel ihn aus innerer Gewalt emporreißt. Hinter beiden und zwischen ihnen sichtbar steht Johannes. Seine auf den Krüppel herabweisende Hand scheint dem sich zudrängenden Volke zu sagen, in wessen Namen das Wunder vollbracht werde.

Auch von Dürer war auf seiner figurenarmen Komposition eine Reihe dieser Momente vereinigt worden. Er hatte denjenigen als den hauptsächlichsten gewählt, wo Petrus dem Lahmen die

Hand abwärts zustreckt, während der erbarmungswürdige Mensch die seinige, abgemagert und wie alle seine Gliedmaßen von Krankheit verzerrt, vergebens zu erheben sucht. Hinter Petrus steht Johannes, in rings emporgelocktem üppigem Haar — daher das lang herabwallend lockige Haar des Johannes bei Raphael — um beide her einige alte Männer. Auch Petrus ist alt, mit kahler Stirn und Schädel, während Raphael Petrus' Haupt mit dichtem, kurzanliegendem Haar bedeckt hat, das einen Mann im kräftigsten Alter bekundet. Weiter vergleichend bemerken wir, daß dieser Haarwuchs weder mit dem Haarwuchse stimme, den Raphael Petrus beim wundertätigen Fischzug gab, noch wiederum dem gleiche, mit dem Petrus beim Tode des Ananias auftritt. Raphael schafft die Apostel jedesmal, wo er sie anbringt, von neuem. Man sollte beinahe denken, es sei bei den Aposteln und bei den Marien Bedingung gewesen, daß keine Darstellung der anderen gleiche.

9

VIERTER KARTON: DER TOD DES ANANIAS

(Abb. S. 303)

Der Karton, auf dem das Dramatische am reinsten durchgeführt wurde, ist der Tod des Ananias.

Raphael zeigt einen Abschnitt des frühesten christlichen Gemeindelebens. Die Reichen legen ihr Geld den Aposteln zu Füßen, den Hilfsbedürftigen wird es ausgeteilt. Sapphira zählt das von Ananias der Gemeinde vorenthaltene Geld heimlich sich selber in die Hand. Die Apostel in der Mitte dieses Verkehrs sind durch einfache Schranken, zu denen Stufen aufführen, als regierendes Kollegium abgeschlossen: Petrus und Paulus nehmen, breit uns zugewandt, nebeneinanderstehend die Mitte ein*). Petrus, am meisten vortretend, redet mit erhobener Hand in schrecklicher Stimme Ananias an, der durch seinen Sturz Ent-

*) Der zweite Apostel neben Petrus scheint Paulus zu sein, der genau die Mitte der Komposition innehält und auch für Petrus angesehen werden könnte. Um jeden Zweifel zu vermeiden, läßt Raphael den einen der beiden, welche zu dem gestürzten Ananias sich herabbeugen, mit der Hand auf Petrus deuten. Man bemerke, wie Paulus und Petrus hier das Motiv der Mittelfiguren der Schule von Athen in höchster Ausbildung wiederholen. Vielleicht ist diese Ähnlichkeit der Grund, warum auf dem Stiche der Schule von

setzen um sich her verbreitet. Auch hier drei Teile der Handlung, aber nicht räumlich einander gleichgestellt, sondern es spielt das Zutragen und Inempfangnehmen des Geldes und der Gaben rechts und links im Hintergrunde, während das Zusammenbrechen des Ananias und das Erschrecken der anderen den Vordergrund der Breite nach füllt; die Apostel ragen in der Mitte darüber hinaus. Alles theatralisch wirkend wie die Hauptszene einer Tragödie. Unter den figurenreicheren Kompositionen Raphaels eine seiner höchsten Leistungen.

„Dieses Bild,“ sagt Goethe, „steht als ein ewiges Problem vor uns da, welches wir immer mehr bewundern, je mehr uns dessen Auflösung möglich und klar wird. Die Vergleichung des Markantonischen Kupfers, nach einer gleich großen Zeichnung Raphaels, und des größeren (Kupfers) von Dorigny, nach dem Karton, führt uns abermals in die Tiefe der Betrachtung, mit welcher Weisheit ein solches Talent bei einer zweiten Behandlung derselben Komposition Veränderungen und Steigerungen zu bewirken gewußt hat. Bekennen wir gern, daß ein solches Studium uns zu den schönsten Freuden eines langen Lebens gedient hat.“

So Goethe, als er 1817 die Briefe seiner längstvergangenen italienischen Zeit herausgab. Gerade dreihundert Jahre nach der Entstehung der Kartons. Was in Goethes Buche über Raphael gesagt wird, übertrifft alles, was andere ausgesprochen haben.

10

FÜNFTER KARTON: DIE ERBLINDUNG DES ELYMAS

(Abb. S. 314)

Aus dem Leben des Paulus empfangen wir zuerst seine Bekehrung: den Sturz vor Damaskus. Diese Komposition ist nur auf dem Teppich erhalten und enthält nichts zur Beschreibung

---

Athen von 1617 die beiden Gestalten zu Petrus und Paulus gemacht worden den sind. Von den individualisierend durchgeführten übrigen Aposteln stimmt keiner hier mit denen überein, die wir auf der Berufung des Petrus sehen. Nur Johannes, der vorderste von den beiden, die links über die Schranken herab Gaben empfangen und verteilen, ist, wie auch sonst, an den langherabhängenden Locken und der Bartlosigkeit kenntlich. Goethe über die Komposition, Ital. R. II, 5. 56. (Ausg. v. 1840.)

Reizendes*). Drei Kartons besitzen wir von Paulus: die Erblindung des Elymas, das Opfer von Lystra und die Predigt zu Athen.

Henry Smith möchte in seiner schönen kleinen Schrift über die Kartons die Erblindung des Elymas lieber die Bekehrung des Sergius benennen, denn daß Raphael sie selbst so nannte, zeigt die unter des Prokonsuls Sitze angebrachte Inschrift**). Als der Inhalt der Darstellung springt trotzdem das Erblinden des Elymas hervor, das mit staunenerregender Realität zur Anschauung gebracht wird. Es handelt sich um einen mit modernen Mitteln erlangten Effekt. Vergleichen wir Raphaels Gemälde sonst mit den dafür gezeichneten Naturstudien, so zeigt sich, wie er diesen bei ihrer Benutzung gleichsam den Naturgeruch nahm, den unmittelbar nach dem Leben gemachte Zeichnungen großer Künstler stets haben; bei der Erblindung des Elymas aber scheint er die rohe Natur, unabgeschwächt wie er sie fand, auf den Karton gebracht zu haben. Beim Tode des Ananias war durch wohlverteilte Schatten und Lichtmassen den Gestalten ein idealer Schein über das Naturstudium hinaus verliehen worden: bei der Erblindung des Elymas geht diese künstlerische Modellierung fast verloren, denn in der unruhigen Mischung von Hell und Dunkel, wie Tageslicht die Dinge zeigt, stehen sie da. Ein Schein gewöhnlicher Wirklichkeit liegt auf dem Ganzen, der an Photographien erinnert. Sprechend sind die Handstellungen, und deshalb besonders stark hervortretend, weil jede Figur ihre Hände gebraucht; Elymas am meisten, der Paulus' Predigt unterbrechen wollte und, von Dunkelheit plötzlich umfangen, mit auseinanderstrebenden Fingern wie mit gewaltigen Fühlhörnern tastend, man möchte sagen, zitternd die Arme in die leere Luft vorstreckt. Ohne sich in Gruppen zu scheiden, drängen die anderen zu diesem erregenden Schauspiel heran. Liktoren und Gefolge halten die zu der Erhöhung, auf der des Prokonsuls Sessel steht, führenden Stufen besetzt. Mit lebhaften Gesten legen sie den Anhängern des falschen Propheten die Folgerungen dar, die aus dessen plötzlicher Erblindung ihnen sich ergeben. Wir fühlen, wie der

*) Und war vielleicht von Raphaels Hand auch nicht vorhanden. Für die Steinigung des Stephanus habe ich („Zehn Essays", 2. Aufl., S. 414) das gleiche Bedenken ausgesprochen.

**) L. Sergius Paullus Asiae Procons. christianam fidem amplectitur Pauli predicatione.

Beredsamkeit des Paulus durch diese unerwartete Wendung der Dinge plötzliche Macht zuwächst.

Auf allen Kartons gibt Raphael Darstellungen gespannter Situationen, wo ein Wort eine Entscheidung herbeiführt. Das Resultat der Lebenserfahrung Raphaels scheint gewesen zu sein, daß dem im rechten Momente ausgesprochenen Worte die die Menschheit vorwärtsbewegende Kraft innewohne. Raphaels Zeiten waren darin verschieden von der unseren, daß uns die fruchtbaren Gedanken meist gedruckt zugetragen werden. Denn es wirkt auch das Gesprochene bei uns heute oft, als werde es von unsichtbaren Blättern abgelesen, während die Schriften Luthers, gleich den Episteln des Paulus, wie lebendige Sprache uns anmuten. Das Emporkommen der katholischen Kirche beruhte auf dem mündlich Weitergegebenen. Die Kompositionen, in denen Raphael Paulus verherrlicht, zeigen ihn als Prediger: darin kann er sich nicht genugtun.

11

SECHSTER KARTON: DAS OPFER VON LYSTRA

(Abb. S. 304)

Für das Opfer von Lystra hat Raphael antike Basreliefs gebraucht, die heute noch in Rom sichtbar sind. Von rechts her kommen die Priester inmitten des nachdrängenden Volkes mit dem Opfertiere heran. Der Eifrigste im Strome der Menschen ist der mit erhobenen Händen anbetend einhergehende geheilte Krüppel; neben ihm, sich tiefgebeugt an ihn herandrängend, ein Alter, ein Arzt wie es scheint, der mit der Hand das geheilte Bein betastet. Unbeschreiblich ist die Kunst, mit der Raphael das häßliche, dumme Gesicht des plötzlich von allem Leiden befreiten armen Menschen durch Glück und Dankbarkeit vergeistigt. Vor dem Tempel, auf dessen Stufen links Paulus und Barnabas stehen, hat der Zug Halt gemacht, ein kleiner Altar ist aufgestellt worden mit dienenden Knaben dabei, von denen einer flötet, während der andre ein Kästchen trägt. Von den beiden Schlächtern des Opfertieres — gewaltige nackte Oberkörper und nackte starkgemuskelte Arme — drückt der eine, vorn kniend, dem Stier das Haupt zu Boden, während er ihm zugleich beruhigend spielend ins Maul greift; auf der uns abgewandten Seite des Stieres steht mit geschwungener Axt der andere und

will den Schlag eben auf die Stirn niedersausen lassen. Aber Paulus zerreißt zornig seine Gewänder, und ein aus der Menge sich vordrängender Jüngling verhindert mit weit vorgestreckter Hand den ausholenden Arm des Priesters am Zuschlagen. Wir fühlen: ein paar Augenblicke weiter, und der Apostel selbst hätte dem ihm und seinem Begleiter geltenden Opfer Einhalt getan. Dadurch, daß Raphael den Moment darstellt, wo Paulus durch seine Bewegung den Einspruch, den er erheben will, nur erst vorbereitet, schafft er sich die Möglichkeit, die Opferhandlung ungestört vor uns auszubreiten. Und wie einfach erinnert er durch die im Hintergrunde aufgestellte Merkurstatue daran, daß die Einwohner von Lystra Paulus für Merkur halten.

Wir werden ihn ebenso natürlich auf dem folgenden Karton daran erinnern sehen, daß das Geschehende auf dem Forum von Athen vor sich gehe: er läßt unter den den athenischen Marktplatz umgrenzenden Gebäuden links in mächtiger Architektur das das römische Forum abschließende Kolosseum aufsteigen, denn der Areopag wird von der Vulgata „das Forum von Athen" genannt.

12

SIEBENTER KARTON: PAULUS ALS PREDIGER IN ATHEN

(Abb. S. 314)

Hier also nun die Predigt Pauli zu Athen noch einmal. Die Stelle ist oben mitgeteilt worden. Gewaltiger als hier hat Raphael Paulus nie gezeigt. Eindringlicher ist Predigen nie dargestellt worden. Paulus' ganze Rede glauben wir zu empfangen bis zur leidenschaftlichen Steigerung ihres Abschlusses. Das Verhalten der Zuschauer spiegelt den Eindruck seiner Gedanken wieder.

Raphael faßt die Dinge anders als auf der Schule von Athen, wo sie ausgedehnter, epischer und mehr symbolisch gegeben wurden. Für die Wand der Camera della Segnatura bedurfte es der großen Gegensätze des griechischen Geisteslebens, dem Paulus die Gründe entnahm, mit denen er seine neue Lehre entwickelte. In umfangreichen Gruppen hatte Raphael dort die Vertreter der geistigen Arbeit des Altertums gegliedert und mitten hinein Paulus gestellt, als den einen Mann, der die Macht der griechischen Welt zu bekämpfen allein sich aufgemacht hatte. Auf dem Karton wird das nicht angerührt: Raphael hat

das Verhalten nur derer darstellen wollen, die, wie es im 17. Kapitel heißt, mit dem Entschlusse fortgingen, sie wollten noch einmal von diesen Dingen hören. In der Camera della Segnatura war der Zwiespalt des Auditoriums charakterisiert: auf der linken Seite oben winken die einen, man möge kommen und hören, auf der rechten machen die andern sich unbefriedigt davon. Wir sehen, wie der eine die Stufen emporsteigt, während der andere herabkommt. Auf dem Karton halten sie alle still, jeder paßt in seiner Weise auf: die verschiedenen Arten des Verständnisses vom scharfen, skeptischen Auffangenwollen jedes Wortes, das sich in der äußersten Figur links ausprägt, bis zur rückhaltslosen begeisterten Hingabe der beiden letzten Gestalten rechter Hand, ist den einzelnen Figuren aus der Seele zu lesen. Freilich, so wenig man im Leben den Leuten auf der Straße die Gedanken absehen kann, ist dies Gemälden gegenüber möglich. Gewisse geistige Richtungen jedoch prägen im Auftreten und Mienenspiel der Menschen sich aus und werden danach auch in Kunstwerke übertragen. Allerdings, nur bis zu einer bestimmten Grenze wird das möglich sein und auch die Darstellung bestimmter Gedankenbewegung in der Absicht der Künstler liegen. Sobald es sich nicht um ganz einfache, sondern um kompliziertere Gefühle handelt, empfinden wir zuweilen wohl, was der Künstler vielleicht geben wollte, beweisen jedoch läßt sich nichts.

Raphael aber kennt die Grenze und gibt das Geschehende sehr einfach. Und so hat er bei dem mit erhobenen Händen dastehenden Paulus sowohl dessen eignes Gefühl, wie auch das, das er in seine Hörer einströmen läßt, sichtbar werden lassen. Das säulenfeste Dastehen des Paulus. Die in der gesteigerten Energie der Predigt mit gespreizten Fingern zitternd sich aufreckenden Hände. Die sich vordrängende Stirn, als wolle sie unmittelbar ihre Gedanken abgeben.

Und in den Zuschauern bemerken wir das Vertretensein aller Altersstufen. Immer beutet Raphael diesen natürlichen und schönen Gegensatz aus, um seine Darstellungen allen Altersstufen lieb und verständlich zu machen. —

Wir werden sehen, wie im achtzehnten Jahrhundert erst durch Dorignys Kupferstiche Raphaels Kompositionen für die Teppiche den Rang empfingen, der innerhalb der Weltgeschichte ihnen zukommt.

Einstweilen wurden sie, einer nach dem anderen, wie Raphael sie ablieferte, nach den Niederlanden geschickt, um dort erst die volle Farbenwirkung zu empfangen. Da die Farben heute — wie sich in Berlin so gut als in Rom beobachten läßt — sehr ungleich verschossen sind, kann man ihre einstige Wirkung nicht mehr beurteilen. Einige Farben haben sich grell erhalten, andere sind ausgeblaßt. Die Umrisse haben ihre Schärfe verloren, weil das Gewebe sich verzog. Einige der am besten erhaltenen Stellen zeigen, daß man möglichst bunte und leuchtende Farben wählte.

Als Raphael in Rom die niederländische Arbeit sah, muß es ein seltsames Wiedersehen gewesen sein. Niemand wird den Arazzi den Anspruch auf hohen Kunstwert streitig gemacht haben, für die niederländischen Weber jedoch, die sie so prächtig herzustellen hatten, war die vollendete Wiedergabe dessen, was sie geistig enthielten, gewiß nicht der leitende Gedanke. Lassen schon die Arbeiten, die Raphaels Schüler nach seinen Zeichnungen unter seinen Augen in seinem Atelier auszuführen hatten, sofort erkennen, daß er selber das beste Teil daran nicht getan habe, wieviel mehr mußte dies bei den Teppichen hier der Fall sein. Heute enthalten sie auch auf den besseren Stellen keine Linie, die sie neben Raphaels eigenhändigen Kartons aufkommen ließen. Die feinen Akzente, die Raphael in die Antlitze gelegt hatte, waren den fremden Arbeitern unverständlich, welche damals noch im Naturalismus ihrer einheimischen Schule drinsteckten. Erst in der Mitte der zwanziger Jahre des Cinquecento ging den Niederländern (nicht zu ihrem Vorteil) die italienische Kunst auf, und es beginnt die kahle Nachahmung der Manier Michelangelos, die auch auf Rubens entscheidenden Einfluß gehabt hat.

Bei den Kartons hat Raphael sich von seinen Schülern helfen lassen, dennoch erscheinen sie heute so sehr als sein Werk, daß man für jeden Strich seine Hand beanspruchen möchte.

Wir dürfen sagen, was würde Rom sein, wenn Lionardo sein Abendmahl, statt es für das seinerzeit kaum zugängliche Speisezimmer eines Klosters in Mailand zu malen, in Rom ausgeführt hätte (vielleicht da, wo Peruginos Abendmahl in der Sistina heute wohlerhalten sichtbar ist). Und so dürfen wir auch sagen: was würde Rom gewonnen haben, wenn Raphael die Kartons an der Stelle mit eigener Hand in Fresko hätte ausführen dürfen, wo heute an hohen Festtagen die durch das veraltete Gewebe verzerrten Teppiche aufgehängt werden.

SECHSTES KAPITEL

DIE SISTINISCHE MADONNA

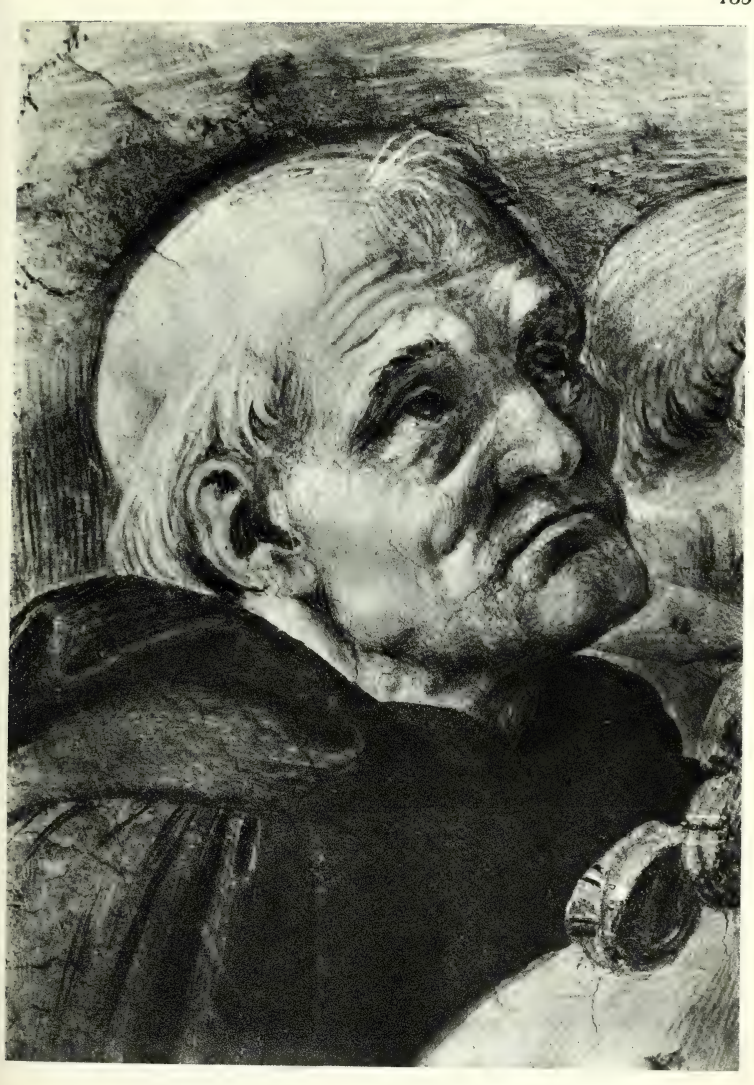
Maria. — Die vorrömischen Madonnen Raphaels. — Die römischen Madonnen. — Die Madonna in Dresden

---

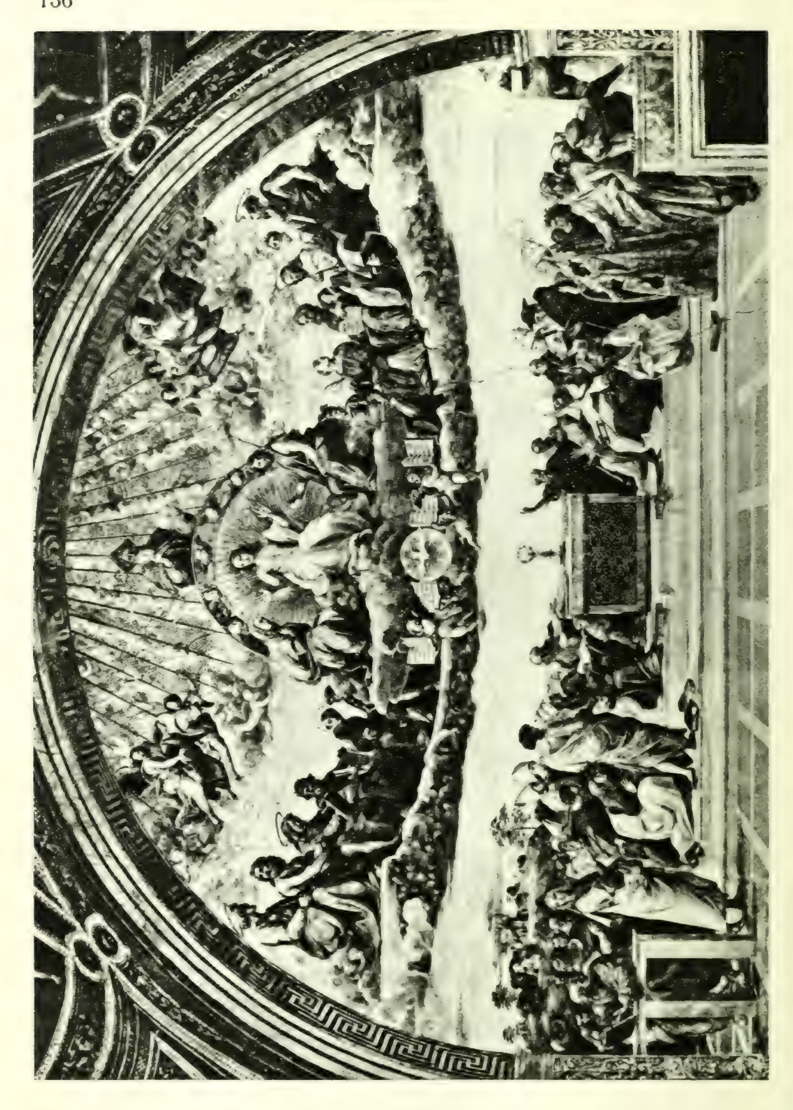
1

MARIA

Madonnenbilder bedurfte man in Italien. Ich weiß nicht, wie es jetzt dort steht: als ich zuerst in das Land kam, hatte, so weit meine Blicke reichten, jedes Haus seine Madonna, jedes Zimmer beinahe die seinige und jedes Kind eine Madonna über seinem Bettchen. Die unzähligen Kirchen und Kapellen, mochten sie geweiht sein, welchem Heiligen sie wollten, hatten ihre Madonnenaltäre mit Bildern. Wenn ich in dem noch päpstlichen Rom nachts nach Hause kam, war es totenstill und dunkel in den Straßen und Gassen, vor den Madonnenbildern an vielen Ecken aber flackerten die Lämpchen. In Raphaels väterlichem Hause in Urbino finden wir eine Madonna auf die Wand eines Zimmers gemalt: seine Mutter soll es sein, er selber das Christkind, und in der Stube sei er auf die Welt gekommen. Die frühesten Sachen, die Raphael selbst zugeschrieben werden, sind Madonnen, und neben seinem Grabe im Pantheon steht eine Madonna auf dem Altar. Denn auch die Männer konnten ihrer nicht entbehren. Ohne die Fürbitte dieser Frau schien keine Vergebung und Seligkeit erreichbar. Die in den ältesten Zeiten der Kirche starre, dann majestätische, dann hoheitsvolle, dann ruhige Himmelskönigin wurde zur lieblichen, zärtlichen, trauernden, verzweifelnden Mutter. Jeder Moment jungfräulicher und mütterlicher Schönheit fand in Maria ihr Spiegelbild. Alles, was eine Mutter erfreuen und ihr Schmerz bereiten kann, wurde ihr angedichtet: die sieben Freuden und die sieben Schmerzen der Maria. Das Leben



DER MALER FRA ANGELICO
Ausschnitt aus dem Fresko „Disputa“



DER TRIUMPH DER RELIGION

(La Disputa.) Fresko. Camera della Segnatura des Vatikans. 1509—1511

der Maria ist der Inbegriff des Frauenlebens. Ihres stillen, verschlossenen Daseins bei den romanischen und orientalischen Völkern. Die deutsche Maria ist schon eine andere.

Trotz der unendlichen Vorbilder durfte jeder neue Künstler eine neue Maria erfinden und empfinden, wie jeder neue Mensch den urewigen Umfang menschlicher Gefühle an sich selbst zu erproben und sie zum ersten Male durchzumachen hat. Das ist nicht konfessionell, sondern menschlich. Wir verstehen historisch die Härte, mit der Luther sich einst gegen den Mariendienst aussprach, der allen Gottesdienst seiner Zeit überwuchert hatte. Verstehen auch, warum Dürer, der die Marienlegende mit seinen schönsten Erfindungen verherrlichte, in den zwanziger Jahren seines Jahrhunderts, als Luther auftrat, keine Madonnen mehr malte. Heute aber sind diese Gegensätze verschwunden. Wir begegnen Raphaels Madonnen an den Wänden der Stuben in evangelischen Häusern wie in katholischen. Aus Amerika wurde mir geschrieben, es sei keine Familie dort, in der die Sistinische Madonna nicht zu finden sei.

Durch die Legende war Marias Leben von uralten Zeiten her in nicht zählbare Szenen inneren und äußeren Lebens ausgedehnt worden. Lehners schönes Buch über die Marienlegenden ist bekannt. Immer duldet Maria, hilft sie, rettet sie. Sie wendet das Böse zum Guten. Was jedes Kind vertrauensvoll von seiner Mutter verlangt, darf jeder von ihr verlangen, als ob er wieder ein Kind geworden sei. Die menschlich am meisten rührende Madonna, die ich kenne, ist die Murillos in Dresden. Für Raphaels Sistinische Madonna habe ich kein Beiwort.

2

RAPHAELS VORRÖMISCHE MADONNEN

Unter „Madonna“ wird in der Kunst Maria allein, oder Maria mit dem Kinde, oder mit beiden Kindern, verstanden; auch Joseph und Anna und Heilige sind dabei. Bei Darstellungen dieser Art braucht die Madonna nicht immer die Hauptperson zu sein, sondern das Kind bildet die Mitte. In diesem Sinne haben wir figurenreiche Madonnenbilder, die nicht bloß thronende Ruhe, sondern Handlung darstellen. Und zwar scheinbare oder wirkliche Handlung. Für einige Madonnen Raphaels ist dies zu beachten.

Vasari erzählt und ein Brief Raphaels bestätigt, daß Raphael in seiner Jugend Madonnen für die herzoglichen Damen von Urbino malte. Als das älteste dieser Madonnenbilder gilt die miniaturhaft fein ausgeführte Madonna Staffa Connestabile, so genannt nach der Familie, die sie in Perugia bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts besaß, wo sie dann aus ihrem Palaste für viel Geld nach Petersburg verkauft wurde. In Perugia hatte sie ihr altes Quattrocento-Originalrähmchen noch. Ist sie von Raphael? Wer sie besitzt, wird es sicherlich glauben. In Berlin haben wir eine Federzeichnung dafür in gleicher Größe, die darin vom Gemälde unterschieden ist, daß die Madonna statt eines offenen Buches die volle runde Frucht einer Granate in der Hand hat[50]). Granaten in Händen von Frauen sind uralter Herkunft. Als das Gemälde in Rußland vom Holz auf Leinwand übertragen wurde, kam zum Vorschein, daß auch hier ursprünglich eine Granate hatte gemalt werden sollen. Ich habe dem Ankaufe der Berliner Zeichnung selber zugestimmt, auch denen später widersprochen, die sie Perugino zuschreiben wollten, darf sie aber kaum noch für Raphaels Werk halten. Auch unsere kleine Madonna mit den Heiligen Franziskus und Hieronymus zur Rechten und Linken, dies entzückende Bildchen, berühmt auch dadurch, daß über ihm, ehe es gereinigt wurde, noch der goldblonde ursprüngliche Firnis lag, scheint wohl von Perugino zu stammen[51]). Und ebenso die Madonna Terranuova in Berlin, die an Wert dadurch nicht verliert, daß ihr Raphaels Name genommen wird. Solche Beraubungen haben nichts Tragisches. Unter Friedrich Wilhelm IV. erschien ein zum Teil ruiniertes Temperagemälde in Berlin, dem als „Raphael Ancajani“ ein besonderes Zimmer im Museum eingeräumt wurde, wo diese „Anbetung des Kindes“ einen herrlichen geschnitzten Rahmen erhielt und von zahlreichen Besuchern mit Andacht bewundert wurde. Ich weiß nicht, wohin das Gemälde heute verschwunden ist, habe es auch nie für ein Werk Raphaels angesehen. Aber es ist eine schöne, liebenswürdige Arbeit, an der man seine Freude hat. Dergleichen Irrtümer und Umkehr von Meinungen ereignen sich öfter. Wer die heute im Vatikan stehende Himmelfahrt der Maria gemalt haben könne, weiß man nicht. Vasari zögert, sie Raphael zuzuschreiben. In seltsamer

---

[50]) *Abb. S. 96.*

[51]) *Gilt, ebenso wie die Madonna Terranuova, jetzt als echtes Jugendwerk Raphaels.*

Weise sehen wir Raphael in Verbindung mit diesem Werke. Ich wiederhole, was vorn bereits gesagt worden ist: es gibt eine Anzahl Zeichnungen zu einzelnen Figuren dieses Gemäldes, die meinem Gefühle nach unzweifelhaft von ihm herstammen, Naturstudien, die, geistreich und frei und für das Auge eine Freude, mit dem Silberstifte ausgeführt worden sind. Es müßte jedoch als ein unerklärlicher Rückschritt angesehen werden, wenn gerade auf diese Zeichnungen hin das Gemälde, das im Vatikan steht, von Raphael hergestellt worden wäre.

Die schlanke, mit dem Haupte sanft geneigte Madonna auf dem Sposalizio ordnet sich mit ihrer Erscheinung in die gesamte Komposition ein. Ihre Aufgabe ist, nicht nur uns den lieblichen Eindruck eines jungen Mädchens zu machen, das zugleich nun eine junge Frau ist, sondern sie hat künstlerisch auf einen Gegensatz Joseph gegenüber zu bilden. Das Sposalizio ist eher ein Charakterbild als ein Andachtsbild. Die Madonna von Perugia dagegen hatte nicht die Aufgabe, mehr zu sein als ein kraftvoll gemaltes Kultusbild. Hier erkennen wir nicht die Absicht des Künstlers, im Ausdruck und in der Haltung der Mutter Gottes etwas besonders Anziehendes zu geben. Auch darauf wurde oben schon hingewiesen, daß die beiden jungfräulichen Heiligen neben Maria anmutiger als sie sind.

Nun beginnen die Florentiner Madonnen. Als die früheste gilt die Madonna del Granduca[52]), die in vielen Familien zu Hause ist. In Vischers Roman „Auch Einer“ findet sich eine Tagebuchnotiz, die uns vertraut, wie beschwichtigend dieses Gemälde auf einen Mann wirkte, der in höchsten Seelenkämpfen es plötzlich vor sich sah. Das Gemälde ist zum Teil verdorben, zum Teil schlecht restauriert: die innere Kraft aber ist ihm geblieben.

Raphaels andere Florentiner Madonnen haben diese Anziehungskraft manchmal nur in geringem Maße. Die Madonnen Tempi und Canigiani, beide zu München, besitzen sie weniger, der berühmten Giardiniera in Paris fehlt sie noch mehr. Der Madonna des Belvedere in Wien[53]) dagegen ist sie stärker eigen, als Stiche und Photographien verraten. Bei keiner jedoch kommt uns das Gefühl, als habe Raphael mit gleichmäßiger Sorgfalt sie durchgearbeitet wie bei seinen Leistungen höchsten Ranges, oder

---

52) *Abb. S. 77, 78.*
53) *Abb. S. 95.*

als habe er das Gemälde allein gemacht, oder es enthalte gleichsam eine Konfession seiner Stimmung.

Einer von Raphaels Briefen bezeugte, daß er während seiner Florentiner Zeit, weil größere Aufträge anderer Art mangelten, für den Export nach Frankreich Madonnen zu liefern annahm und auf die daraus fließenden Einnahmen rechnete. Ohne Gehülfen ist ein solcher Betrieb nicht denkbar. So erklärt sich, warum auf der „Jungfrau im Grünen" die Füße so meisterhaft, die Hände so wenig gut ausfielen, und warum auf der Giardiniera das Umgekehrte der Fall ist. Diese wird als die Madonna angesehen, die Raphael beim Fortgehen aus Florenz einem Freunde zum Fertigmachen zurückließ. Durchweg vollendet zu nennen ist nur die „Jungfrau mit dem Stieglitz" in Florenz. Ihr großgelocktes blondes Haar fällt sanft auf ihre Schultern. Sie, die Madonna del Granduca und die della Sedia sind heute die drei Königinnen in Florenz, denn in vielen Straßen stehen ihre Kopien hinter den Fenstern der Bilderhändler oder in den Galerien auf den Staffeleien der kopierenden Maler vor den Gemälden selbst, die von dieser Belagerung niemals frei werden.

3

DIE RÖMISCHEN MADONNEN

Die allmähliche Übersiedelung Raphaels nach Rom hat auch für seine Madonnenmalerei eine Veränderung mit sich gebracht. Die bürgerlichen, zurückhaltenden Florentinerinnen waren nicht das Ideal der römischen Gesellschaft. Raphael mußte, um den Kardinälen zu gefallen, seine Modelle schon höher hinauf suchen. Die Madonnen Aldobrandini, Colonna, Lord Spencer usw. bezeichnen den Übergang nach Rom; die „Jungfrau mit dem Diadem", bei der römische Palastruinen den Hintergrund füllen, läßt die Romanisierung Raphaels erkennen[54]). Eine von allem Kinderstubenmäßigen unberührte junge Frau. Sie ist vornehm und schön, sie weiß, daß sie es ist, und daß andere wissen, daß sie es sei. Das Kind, mit dem Ärmchen unter dem Kopfe schlafend, liegt auf dem Rücken, ohne zu merken, wie Maria mit spitz zugreifenden Fingern den Schleier von ihm aufhebt. Wie viele Leute vieles doch in Raphael entdecken. In Bonn lebte, als ich

[54]) *Abb. S. 158.*

da studierte, ein Arzt, der alte Dr. Wolff, der eine prachtvolle Kupferstichsammlung besaß, in deren Geheimnisse er mich einweihte. Der zeigte mir, daß Raphael dem Jesuskinde hier unter dessen ganz kurzen, feinen Härchen den leichten bräunlichen Ausschlag gemalt habe, der kleine Kinder manchmal anfliegt. Der entzückte ihn in seiner naturwissenschaftlichen Richtigkeit. Der vor dem Kinde knieende Johannesknabe wird von einigen Raphael nicht zugeschrieben, weil er, im Erstaunen über das plötzlich enthüllte Christkind, den Mund zu weit aufsperre. Ich nehme keinen Anstoß daran, denn das Gefühl des kleinen Johannes mußte etwas kräftig akzentuiert werden. Kinder sperren manchmal das Mäulchen sehr weit auf. (In Friedrich Webers Stich ist diese Madonna stark verbreitet. Friedrich Weber ist der letzte der alten französischen Schule — er war Basler und lernte in Paris — der die „eleganten" Madonnen Raphaels zu stechen wußte.)

Alle Madonnen Raphaels auch aus dieser Epoche aufzuführen, würde nötigen, oft dieselben Bemerkungen zu wiederholen. Eine darunter ist nur noch in alten Kopien vorhanden, da keines der vorhandenen Gemälde als Original gelten darf: die Madonna von Loreto[55]), einst in Santa Maria del Popolo sichtbar; an den Tagen nämlich, wo der gemeiniglich sie bedeckende Vorhang zur Seite gezogen wurde. In Antlitz und Haltung gleicht sie der, wahrscheinlich zu gleicher Zeit entstehenden, Göttin der Gerechtigkeit an der Decke der Camera della Segnatura, und zugleich wieder der Madonna aux rochers des Lionardo da Vinci. In dieser Art setzen uns manche Verwandtschaften Raphaelischer Gestalten in Erstaunen. Auch die „Perle von Madrid"[56]) ist wie mit dem Pinsel Lionardos gemalt: die unvollendete Madonna al baldacchino (zu Florenz) aber durchaus in der Auffassung des Fra Bartolommeo gehalten. Vasari, ich habe es schon erwähnt, sagt von Raphael „era un gran imitatore" und hatte recht. Es nimmt Raphael das nichts von seiner Originalität. Wenn Raphael Sträuße zu binden ausging, pflückte er nicht nur, was von Blumen am Wege stand, sondern griff auch über die Mauern in fremde Gärten hinein.

Die letzte der unter Giulio II. entstandenen Madonnen erinnert auch an Lionardo, aber mehr in der Auffassung, und zu-

---

[55]) *Kopie im Louvre.*

[56]) *Abb. S. 392.*

gleich an die Göttin der Poesie über dem Parnaß auf der Decke der Camera della Segnatura. Zu Füßen dieser Madonna finden wir drei Figuren von hohem Naturreize: Johannes, mit Fellen als älteren Wüstenbewohner, den Heiligen Franziskus und Sigismondo Conti, den hohen päpstlichen Beamten, der das Bild bestellte. In der Gestalt und dem Antlitz und in den Händen dieses vornehmen alten Mannes vereinigen sich Charakter, repräsentierende Andacht und realistische Wahrheit wunderbar. Welch ein Werk!

Zuerst stand es in Rom in der Kirche Araceli, die sich neben dem Kapitol erhebt. Wer vergäße je den Anstieg der zu ihr haushoch glatt und breit emporführenden Treppe? Eine der ältesten Kirchen Roms mit herrlichen Monumenten darin. Sie wird verschwinden, wenn das Reiterdenkmal Vittorio Emanueles neben ihr einmal aufgestellt worden ist. Von da kam die Tafel nach Foligno, woher sie heute noch den Namen trägt. Dort hatte Herder sie 1788 noch vor Augen. „Wir sahen einen Raphael," schreibt er an seine Frau, „viel schöner als der in Loretto, eine Maria mit dem Kinde auf den Wolken. Das Kind steigt aus ihrem Schoß und tritt mit dem einem Füßchen auf die Wolken; unten ein vortrefflicher Johannes der Täufer, ein Mensch, der eine Welt in sich hat. — — Ein herrliches Stück, nur leider beschädigt, die Nonnen lassen es verderben." In Paris, wohin Napoleon sie entführte, ist die Tafel dann restauriert worden. In ihrer Hoheit ist die Jungfrau von Foligno das liebenswürdigste Bild gütiger Herablassung. Sie steht in der Vatikanischen Sammlung heute.

Über all diese römische Produktion erheben drei Madonnen sich, deren Entstehungszeit unter Leo X. fällt: die Madonna mit dem Fisch, die della Sedia und die Sistinische, und zwar die letzte wieder auch über die ersteren beiden so weit, daß, wenn diese und alle übrigen Madonnen auf eine Wagschale gelegt werden würden, sie allein sie in die Höhe zöge.

Die „Madonna mit dem Fisch"[57]) ist in scheinbarer Handlung begriffen. Die Jungfrau sitzt in der Mitte des Gemäldes uns zugewandt auf einem Throne, zu dem nur eine Stufe aufführt. Freundlich, aber erhaben hält sie das Kind mit beiden Händen nach rechts hin frei ab von sich empor. Von links her nahet sich der junge Tobias und hinter ihm der ihn geleitende Engel Raphael. Tobias, eher Knabe als Jüngling, mit auf die Schultern

---

[57]) *Abb. S. 226.*

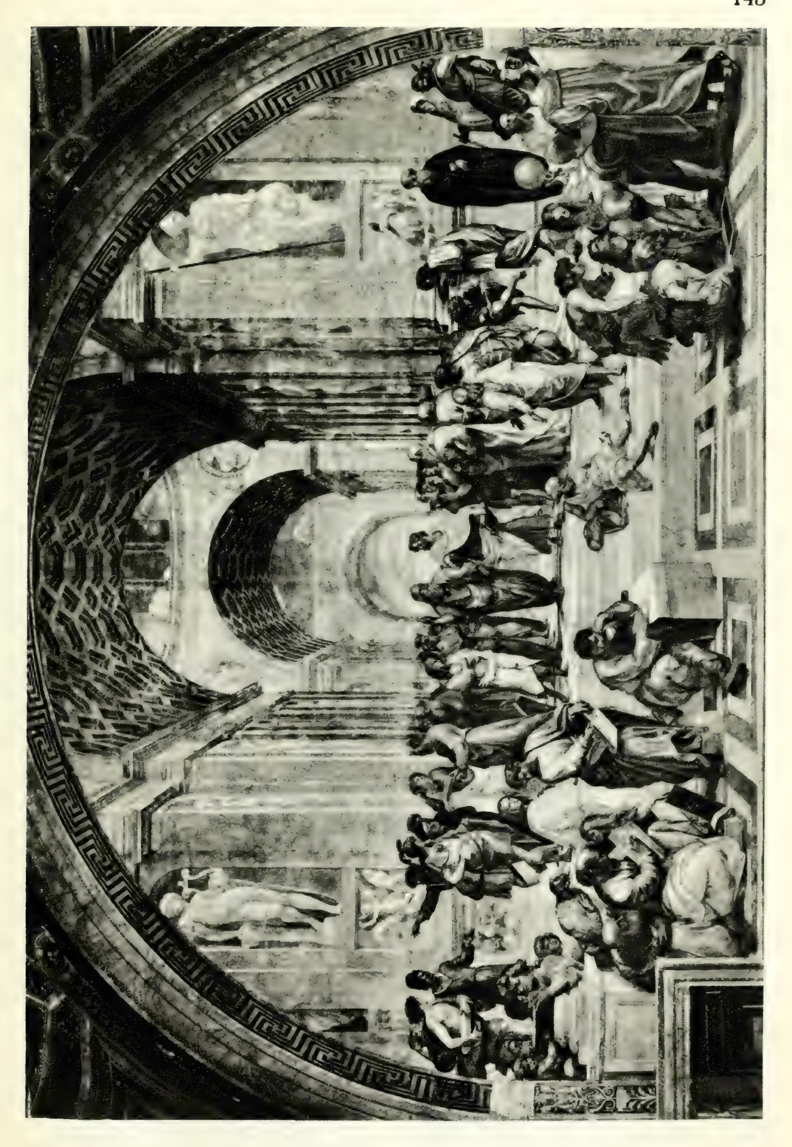
fallenden lichten Locken, beugt das Knie und bietet den Fisch dar. Der Engel, größer als Tobias, doch ebenfalls noch in den Formen blühender erster Jugend, neigt sich vor, als wolle er seinem Schützlinge Mut machen und ihn zugleich der Madonna empfehlen. Das Christkind streckt das Händchen eifrig vor, als verlange es nach dem Fische, wie Kinder nach einem Spielzeug fassen; mit der anderen Hand zugleich aber rückwärts greifend, legt es sie in das offene große Buch hinein, das der auf dieser Seite neben der Madonna stehende heilige Hieronymus vor sich hält, als lese er darin. Die Bibel natürlich, die also schon gedruckt und eingebunden ist, als Jesus noch auf dem Arm der Madonna ruhte. Niemanden wäre zu Raphaels Zeit eingefallen, das zu bemerken. Was geschieht, scheint ganz klar. Hieronymus hat Maria und dem Kinde aus seiner Bibelübersetzung vorgelesen, als Raphael und Tobias erscheinen und die Lektüre unterbrechen. Während das Christkind nach der andern Seite hin ihnen beiden nun sich zuwendet, will es mit fürstlicher Höflichkeit dem Heiligen zugleich andeuten, die Vorstellung des Tobias sei nur als eine vorübergehende Störung zu betrachten und die Vorlesung werde später ihren Fortgang nehmen*). Wenn ich sagte, die Komposition enthalte keine Handlung, so wäre das unrichtig, denn die Dinge sind vielmehr so lebendig dargestellt, daß am Inhalte der Szene nichts umzudeuten wäre. Trotzdem glaube ich wieder nicht, der Besteller habe zu Raphael gesagt: male mir speziell diese Handlung, und Raphael habe das Bild daraufhin komponiert; sondern im Laufe der Arbeit erst scheinen die dargestellten Figuren zu den Repräsentanten der Szene geworden, die sie uns erblicken lassen. Denn die schöne, in Rotstein gezeichnete erste Skizze des Gemäldes, auf der der Engel und der Knabe Tobias viel bedeutender hervortreten, während Hieronymus nur wie ein Zusatz erscheint, um die rechte Seite der Komposition auszufüllen, läßt das kaum angedeutete Christkind fast noch fort. Im Laufe der Ausführung also erst hat Raphael dem Heiligen später mehr Platz eingeräumt, sowie ihn durch die Bewegung des Christkindes dem Ganzen inniger verbunden, während der Engel mit Tobias zurückgeschoben wurde. Immer geht Raphaels Bestreben dahin, bloße Zustände zu fruchtbaren dramatischen Momenten zu erhöhen. Man hat das Gemälde auch dahin gedeutet, als sei Raphael der Auftrag gegeben worden,

*) Es liegt eine kleine Literatur von Erklärungen des Gemäldes vor.

die Aufnahme des Buches Tobias in die Reihe der kanonischen Bücher der Bibel zu symbolisieren. Die Skizze zeigt, wie wenig auch das beabsichtigt gewesen sei. Die Malerei des Werkes, das in Madrid steht, entspricht der Schönheit und dem sanften Flusse der Komposition und verstärkt die ihr innewohnende besondere Kraft, in der Phantasie des Betrachtenden zu haften und eine klare Erinnerung zurückzulassen. Natürlich war, daß man in den Zeiten der nazarenischen Sentimentalität im Engel und dem jungen Tobias an Raphael selbst und an dessen Schutzengel dachte. Tischbeins Legende von der ersten Audienz Raphaels bei Giulio II. entstand wahrscheinlich in der Erinnerung an dieses Gemälde.

Bei der „Madonna della Sedia" ist aus dem runden Formate der Tafel, auf die sie gemalt ist, eine Legende entstanden, die Herr von Rumohr zu einer kleinen Novelle verarbeitet hat: Raphael soll eine Frau, die er vor der Türe ihres Hauses mit ihrem Kinde sitzend fand, auf den Boden eines Fasses, das zufällig bequem dalag, als Madonna gemalt haben.

Wie sehr verstärkt die Rundung der Tafel die Darstellung! Maria scheint das Kind, über das ihr einer Arm gelegt ist, mit dem ganzen Körper decken und umfangen zu wollen. Durch dieses sanfte Sichvorbeugen, an dem auch der Kopf teilnimmt, entsteht bei aller Ruhe eine Art von Handlung gleichsam: alles, was mütterliche Liebe zu gewähren imstande ist, scheint von ihr auszugehen. Sie blickt von der Seite zu uns hin, als wolle sie fragen, ob sie genug getan für das Kind, aus dessen Antlitz die Sicherheit herausleuchtet, mit der es sich im Schoße der Mutter geborgen fühlt. Seine Beinchen strecken sich uns entgegen; an dem Hacken des einen, wie Kinder tun, arbeitet es mit den Zehen des anderen Füßchens herum, und schlägt die Augen groß auf, als suche es nach den Träumen, aus denen es erwacht ist. Denken wir alle Kinder dieses ersten Alters, die Raphael gemalt hat, auf einer Wiese zusammen, so wird ein ganzes Kinderparadies daraus. Sie wären alle wie Geschwister, jedes aber mit seinem eigenen Wesen. Das Christkind der Madonna della Sedia und das der Sistina vergleiche man: wer anders hätte das zu malen verstanden? Neben der Frau, ein wenig dem Hintergrunde zu, erscheint der kleine Johannes mit betend erhobenen Händchen. Er hält sich ganz nahe, aber doch auch zurück. Er scheint heranzukommen. Im ersten Gedanken war die Anlage des Gemäldes



DIE SCHULE VON ATHEN

Fresko. Camera della Segnatura des Vatikans. 1509—1511



AUSSCHNITT AUS DEM KARTON ZUR „SCHULE VON ATHEN“
Mailand, Ambrosiana



HERAKLIT VON EPHESOS
Ausschnitt aus der „Schule von Athen“



SCHÜLER DES ARCHIMEDES
Ausschnitt aus der „Schule von Athen“

quadratisch: wir erkennen ihn in einer kleinen, hingekritzelten Federzeichnung, auf einem Studienblatte zu der in gleicher Zeit entworfenen, kaum aber von Raphael selbst ausgeführten „Madonna Alba“.

Auf der „Madonna der Familie Dei“, die auch in Raphaels römische Zeiten fällt, hat das Christkind die große Zehe des Füßchens in der Hand. Dieser Zug allein würde für Raphael, wenn man sein Eigentumsrecht an diesem Bilde bestreiten wollte, entscheidend sein. Fra Bartolommeo hätte das schwerlich gemalt, so sehr die Tafel als sein Werk erscheint.

Maria ist von Raphael in verschiedenen Standesverhältnissen gemalt worden: die Madonna della Sedia vereinigt vornehm und niedrig in herrlichem Zusammenklange. Eine Mutter mit ihrem Kinde ist immer das Vornehmste, das die Welt bietet. Die ärmste Mutter könnte dasitzen wie die Madonna della Sedia. Gold und bunte Farben sind nicht gespart worden, erscheinen aber als ein Überfluß. Ein heiterer, feiertägiger Glanz ist dem Bilde verliehen worden. Denn so bunt hatte Raphael seit dem Sposalizio nicht wieder gemalt. Lichtblau ist der Rock der Frau; grün, mit roten und weidengrünen Streifen und goldgestickter Borte das Tuch, das sie sich um die Schultern gezogen hat; rot der Ärmel, der darunter herauskommt, mit Gold am Handgelenk. Ein graubräunlicher Schleier mit Rotbraun in den Streifen ist ihr ums Haar gewunden, das Röckchen des Kindes ist orange, der Rückhalt des Stuhles roter Samt. Um das Haupt des Kindes bilden ins Kreuz ausstrahlende, goldene Linien den Heiligenschein; über der Mutter und Johannes schweben leichte, goldene Reife. Blumenhaft und klar sind alle Töne. Der Beschreibung nach möchte man glauben, sie müßten unruhig durcheinander zittern, oder wenigstens, das Gemälde sei auf Farbenwirkung angelegt. Aber Umriß und Modellierung sind ebenso wichtige Faktoren wie das Kolorit: die reine, verklärte Natur doch nur glauben wir zu erblicken. Dem Zusammenwirken unberechenbarer künstlerischer Mittel ist die Wirkung des Werkes zuzuschreiben, die keiner von den Stechern, die sich ihm gegenüber abgemüht haben, seiner Platte zu verleihen imstande war. Ein Schimmer von Harmonie liegt auf dem Gemälde, der, geistiger und materieller Natur gleicher Zeit, jedes Versuches einer Wiedergabe spottet. Die bildende Kunst hat wenig solcher Werke hervorgebracht, die wirklicher in ihrer Schönheit dastehen als

die Natur selber, die so viel Vorzüge auf einer Stelle nicht vereinigen zu wollen scheint.

4

DIE SISTINISCHE MADONNA IN DRESDEN

(Abb. S. 266, 267)

Das Bestreben, heilige Gestalten bis zum Porträthaften glaubwürdig erscheinen zu lassen, war von Raphael bei der Madonna della Sedia am weitesten getrieben worden, als sei der Kopf einer Frau, die er vor sich sah, in ihr idealisiert worden. Raphael hat in jeden Teil dieses Gemäldes so viel Naturbeobachtung hineingelegt, daß man seiner bloßen Phantasie allein nicht zutrauen möchte, das Antlitz ohne Vorbild hervorgebracht zu haben. Hierin übertrifft die Madonna della Sedia die andern Madonnen Raphaels, nur die Sistinische nicht. Erstaunlich ist, wenn wir beide Gemälde im Geist nebeneinander stellen, der Unterschied dessen, was Raphael beim einen und beim andern gewollt hat. Hat er in der Madonna della Sedia das Irdische zur höchsten Reinheit erhoben, so scheint er bei der Sistina den Versuch zu machen, das Göttliche in irdische Gestalt zu bringen. Jeder empfindet vor dem Gemälde, daß eine solche Frau nur auf dem Gewölk wandle. Diese Madonna auch ist die einzige von allen Madonnen Raphaels, die, in Sempers schönem Dresdner Museum, völlig ihrer Würde entsprechend aufgestellt worden ist.

Maria kommt auf einer in der Ferne sich verlierenden, aus weißen Wolken bestehenden Straße heran. Sie berührt sie nicht und scheint doch darauf hinzuschreiten. Raphael hat gemalt, was nicht darstellbar scheint: ein Schweben und Gehen zugleich auf einem Wege, der nicht fest und doch eine Straße ist. Daß Maria von der Luft getragen werde, deutet der sie in sanfter Rundung umgebende aufgeblähte Schleier an: die Form des Gewölkes unter ihr aber hat etwas Straßenmäßiges, hergestellt für Maria, damit sie es mit den Füßen berühre. Bei der Beschreibung des Sposalizio schon ist gezeigt worden, welches Mittel Raphael brauchte, die Gewandung der Dresdner Madonna zu etwas so Unscheinbarem zu machen, daß neben dem prachtvollen Auftreten der beiden Heiligen zu ihrer Rechten und Linken ihre einfache Umhüllung gar nicht bemerkt wird. In ähnlicher Weise hat Raphael durch einen Gegensatz dem Dahinwandeln Marias über

die Gewölke den Eindruck höchster Leichtigkeit verliehen. Sowohl der links zu ihr aufsehende heilige Sixtus nämlich, wie die zur Rechten auf uns die Blicke herabsenkende heilige Barbara stehen auf dem Gewölk, weniger darauf aber, als vielmehr darin, denn mit den Füßen und dem unteren Teil ihrer schweren, kostbaren Gewänder sind beide in die Wolken eingesunken. Mit welcher Grandezza weiß Sixtus sich in dem ihn belastenden pontifikalischen Mantel zu bewegen; mit der einen Hand deutet er auf die Brust, um seine Ergebenheit im Dienste der Himmelskönigin zu bezeugen, mit der anderen abwärts auf die von seinem Haupte abgenommene Krone, die auf der das Gemälde nach unten hin abschließenden Schwelle steht. Dieser mächtige Querbalken deutet die Erde an, zu der Maria herabzusteigen im Begriffe steht, während zwei ihr Herannahen verkündende Engel, als seien sie an Ort und Stelle schon angelangt, sie erwarten. Mit aufgelegten und aufgestützten Ärmchen haben sie es sich bequem gemacht. Sie bilden, wie Brunn sagt, gleich vorausgeflogenen Vögelchen den Vortrab Marias, während dem Papste Sixtus und Barbara vergönnt war, einige Stufen höher emporzusteigen und die Königin des Himmels zu empfangen. Die heilige Barbara scheint die in der Tiefe unsichtbar sie erwartenden Menschen dem Schutze der Himmelskönigin anzuempfehlen.

Maria schwebt aufrecht mit groß geöffneten Augen uns entgegen, und doch als sähe sie nicht, wie die der gesamten Menschheit auf sie gerichtet sind. Sie sieht geradeaus vor sich hin, als strömten ihre Blicke wieder in sich zurück, und in noch höherem Maße ist dem Kinde dieser in sich selbst zurückkehrende Blick eigen. Uns ist, als läse es aus der freien Luft sein zukünftiges Schicksal und überlegte, als ob, was ihm doch erst noch ferne bevorsteht, schon erlitten und überwunden sei. Nicht, wie bei dem Christkind der Madonna della Sedia, scheinen Träume es noch zu umschweben, sondern die Voraussicht einer unabwendbaren furchtbaren Zukunft es schon zu erfüllen mit dem Entschlusse, über sich zu nehmen, was sie enthält. Wie das Kind aber dasitzt, als beschwerte es die Mutter gar nicht, obgleich es in Formen gehalten ist, die über die des frühesten Daseins weit hinausgehen, wie es die Hand auf den Fuß des bequem übergeschlagenen Beines legt, hat es die Haltung eines denkenden Mannes. Auch hier verstärkt Raphael mit einem Gegensatze diesen Eindruck: die beiden Engel in der Tiefe stellen das gedanken-

lose Wohlsein der Kindheit dar. Sie tun nichts, sie wollen nichts, sie wissen noch nichts von Vergangenheit und Zukunft, sie flattern umher im Sonnenschein, um mit ihrem Lächeln anzuzeigen, daß Glück bevorstehe, oder mit ihren Tränen das Gegenteil, für die Dauer eines Augenblickes beides aber nur; während in der Stirn des Christkindes das Überdenken von Jahrtausenden zu wohnen scheint.

Die Madonna ging als Altarbild nach Piacenza. In Rom also haben sie seinerzeit vielleicht nur wenige gesehen. Man meint, es müßte sich die Sage von ihrer Entstehung und von ihrem Verschwinden aus Rom dort erhalten haben und es seien immer Menschen nach Piacenza gezogen wie heute nach Dresden, diese reinste Perle der italienischen Kunst zu verehren. Aber erst in Dresden nahm die Madonna ihren Rang ein, obgleich sich dort anfangs der Widerspruch einer auf niederländische Kunst geschulten Partei erhob. Man ging so weit, zu behaupten, das Jesuskind sei gemeine Natur und die Engel unten habe ein Schüler hineingemalt. Noch im 19. Jahrhundert konnte in Dresden so gesprochen werden. Einer der auffallendsten Beweise für die Wahrheit, daß zum Verständnisse und Genusse auch des Herrlichsten die Menschheit erst erzogen werden müsse. Bei der Musik sehen wir das am deutlichsten. Heute bewundert jeder die Madonna, wie man Beethoven bewundert. Dies Gefühl aber wird wie bei den Teppichen besonders von Protestanten repräsentiert, die nur die Schönheit des Werkes empfinden. Raphael aber hatte ein Kultusbild in ihm geliefert und zugleich doch das geschaffen, was jedem Menschen nahe treten mußte. Die Mütter derer, die wir verehren, sind allen Menschen ja verehrungswürdig, und die Mutter Christi steht als seine Mutter dicht neben ihm. —

Raphaels Madonnen sind keine Italienerinnen, sondern Frauen, die sich über das Nationale erheben. Lionardos, Correggios, Tizians, Murillos, Rubens' Madonnen tragen irgendwie einen Anflug italienischen, spanischen, flamländischen Wesens: Raphael allein hat seinen Madonnen die allgemein menschliche Schönheit, die den europäischen Völkern andern Rassen gegenüber als Gemeingut eigen ist, verliehen. Seine Sistinische Madonna schwebt auch als ein Ideal deutscher weiblicher Schönheit über uns, und wunderbar: trotz dieser Allgemeinheit wird sie jedem individuell erscheinen, als sei, aus besonderer Verwandtschaft heraus, gerade ihm das Vorrecht verliehen, sie ganz zu

begreifen. Dasselbe Gefühl flößen Shakespeares und Goethes Frauengestalten uns ein.

Kaum wird unter den Gebildeten jemand heute leben, dem die Sistinische Madonna nicht in irgendeiner Gestalt vor Augen getreten sei und in dem ihr Anblick nicht ein Gefühl dessen erweckt hätte, was Goethe allein mit dem Worte des „Ewigweiblichen“ bezeichnen konnte. Dies ist oft ausgesprochen worden. —

Die Sistinische Madonna gehört ins Jahr 1517. Zeichnungen für sie sind nicht vorhanden. Daher die Meinung, Raphael habe sie ohne Studien rasch in einem Zuge vollendet. Sie ist, unähnlich seinen übrigen Werken, auf Leinwand gemalt, und Rumohr hat die Vermutung daran geknüpft, sie habe als Prozessionsfahne dienen sollen.

SIEBENTES KAPITEL

DIE FARNESINA

Raphael vor dem eigenen Urteil. — Raphael und Leo der Zehnte. — Die Farnesina

---

Alle Werke Raphaels sind Jugendwerke. Er hatte nach Vollendung der Sistinischen Madonna noch drei Jahre etwa zu leben. Denen, die noch nicht vierzig Jahre alt sind, liegt die gewichtigere Masse der menschlichen Jahre in der Zukunft. Während der Dreißiger überraschen die Erlebnisse noch und erscheinen als Abenteuer. Raphael steckte noch in höheren Erwartungen, als er hinweg mußte. Seine letzten Arbeiten bezeugen dieselbe jugendliche Freude an den Dingen wie seine ersten. Seine letzten Naturstudien sind von einer Frische und Anmut, die sie zu persönlichen Kundgebungen seines Talentes machen. Er war in voller Entwickelung begriffen.

Vergleichen wir diese letzten Naturstudien seiner Hand mit denen Michelangelos: wie sorgsam und objektiv dieser den Aufbau des Körpers verfolgt, während Raphael das zufällig als schön sich Darbietende in persönlicher Teilnahme festhält. Er wollte nicht als Gelehrter Muskeln und Knochen studieren, sondern das ihm wertvoll Erscheinende als Künstler wiedergeben. Was wir die täuschende Oberfläche der Dinge nennen, entzückte ihn als deren Inhalt. Diese Weltanschauung beherrschte ihn. Das sorglose Treiben am Hofe des Papstes, bei dem uns das „après nous le déluge“ Ludwigs XV. einfällt, kann bis zuletzt romantischen Schimmer für Raphael bewahrt und die Bewunderung derer, die gedankenlos ihm schmeichelten, ihm süß geklungen haben, selbst wenn er sie durchschaute. Alles wünschte

er sich noch, alles diente ihm noch. Alles, was glänzte, war noch Gold. Die Zeit der inneren Niederlagen kam niemals für Raphael, denn er wurde vor den Jahren hinweggenommen, in denen sie eintreten.

Michelangelo hat, als Raphael lange tot war, von ihm gesagt, nicht durch besondere Gaben, sondern durch Fleiß habe er so viel erreicht. Er traf damit den Punkt, auf den es bei Betrachtung Raphaels ankommt. Raphael konnte sich nicht beruhigen in Vervollkommnung seiner Arbeiten. Bei der Grablegung, den Gemälden der Camera della Segnatura und weiter ist der Prozeß klargelegt worden, wie dieses Fortschreiten sich im einzelnen betätigte. Wollte ich Raphaels vorhandene sämtliche Zeichnungen und dazu Markantons Stiche, welche immer nur nach Raphaels Zeichnungen und nicht nach den fertigen Gemälden gemacht worden sind, vergleichen beschreiben, so träte dann erst der ganze Umfang dieser unaufhörlichen Arbeit ans Licht. Immer wieder ändert und ändert er. In vielen Fällen nur sich zur Befriedigung. Das Umherwälzen seiner Anschauungen in der Phantasie konnte nur dann aber zu etwas führen, wenn er sich immer wieder an die Natur wandte, sich zugleich aber nicht mit ihr begnügte. An den Grafen Castiglione schrieb er, als dieser ihn wegen der Galatea beglückwünschte, er suche, da es wenig schöne Frauen gebe, eine „gewisse Idee“ zu erreichen. Da war die Arbeit allerdings eine unendliche. Er verbessert nicht eigentlich das Vorhandene, wie Michelangelo tat, sondern er produziert immer Neues, bis er aus allem zusammen eine Art von Abschluß gewinnt. Zuweilen kehrt er zu dem ersten Gedanken zurück.

Es ist auch deshalb wichtig, diese Art zu arbeiten in Betracht zu ziehen, da sie den Anschauungen vieler heutiger Künstler widerspricht, welche meinen, die erste Niederschrift eines künstlerischen Gedankens sei die wertvollste und es werde, so oft man von ihr abweiche, etwas Unersetzliches verloren. Soweit meine Erinnerung zurückreicht, wurde von Delacroix und Horace Vernet diese Lehre zuerst aufgestellt und von den jüngeren deutschen Künstlern, welche in Paris lernten, nach Deutschland verpflanzt. Die letzte Konsequenz so gearteter Arbeit war, die Gemälde direkt nach der lebenden Natur zu vollenden. Ich habe zu wenig Erfahrung im Unterricht junger Künstler, um urteilen zu wollen, ob dieser Weg heute noch der hergebrachte ist.

Da Raphael bei dieser Art, seine Kompositionen zu vervoll-

kommnen, deren er stets mehrere zu gleicher Zeit in sich trug, in einer aufreibenden inneren Tätigkeit begriffen war, so bedurfte er der Erholung. Diese fand er darin wahrscheinlich, daß er häufig von einem Werke sich zum andern wandte, zugleich aber, daß er im Leben des Tages Zerstreuung suchte. Wir gewinnen aus Goethes Tagebüchern Einblick in dessen geistigen Wirtschaftsbetrieb. Wie er in festen Abwechslungsperioden zu anderer Arbeit übergeht, zu liegengelassener zurückkehrt, sich nach dem Verkehr mit Phantasiegeschöpfen in Naturbetrachtung vertieft und die Geselligkeit mit Menschen zu seiner Erfrischung ausnutzt. Unbeschäftigt ist er niemals. Wir finden die gleiche Jagd nach äußerer und innerer Abwechslung bei Voltaire, besonders aber bei Friedrich dem Großen, für den de Cattes Tagebücher hier Aufschluß geben*).

1

RAPHAEL VOR DEM EIGENEN URTEIL

Dürfen wir also nicht von Gedanken sprechen, die Raphael beunruhigt hätten, wenn er sich ihnen überließ, so könnte die Richtung, in der solche Gedanken lagen, doch genannt werden: dies und jenes, aus dem später, wenn er länger gelebt hätte, eine Belastung seiner Seele vielleicht sich ergeben hätte.

Er war neben Michelangelo endlich zu einem Ruhme gelangt, der ihn nötigte, seine Leistungen, alles in allem, mit denen des großen Florentiners zu vergleichen. Wenn Raphael im stillen selbst die Waage hielt, wie schwer wogen seine eigenen Werke? Und auch daran mußte gedacht werden, was die Nachlebenden einmal sagen werden. Auch Goethe hat sich selbst so abgeschätzt.

Raphael war jung. Er war reich. Er war umgeben von Schülern, die für ihn arbeiteten. Er gehörte zu den höheren Beamten des päpstlichen Hofes. Er hatte sich einen Palast erbaut und die Wahl stand ihm frei zwischen der Heirat mit der Nichte eines der mächtigsten Kardinäle oder, wenn Vasari und andere recht berichten, dem Emporsteigen zum Kardinalate. Er genoß und ließ andere mitgenießen, ausgestattet mit unverwüstlich schei-

*) Wollten wir die Briefwechsel bedeutender produktiver Männer in diesem Sinne durchgehen, so würden sich, wie Goethe von sich sagt, interessante „geistige Umdrehungsperioden" feststellen lassen.



DER PARNASS

Fresko. Camera della Segnatura des Vatikans. 1509–1511



DIE MADONNA MIT DEM SCHLEIER
(oder die Jungfrau mit dem Diadem). Um 1510. Paris, Louvre

nender Lebenskraft. Diese Güter aber hätten auch andere erringen können. Nur eins gehörte ihm allein: die Anerkennung seiner Kunst.

Sagen mußte er sich, daß sein erstes gutes Gemälde abseits in Città di Castello stehe; daß die Grablegung in einer Seitenkapelle des Domes von Perugia stecke; daß die Camera della Segnatura nebst den anderen päpstlichen Gemächern, für deren Wände er so viel geistige Kraft aufwandte, doch nur eine der vielen Stuben des großen Palastes sei, in die niemand gelangte außer den Päpsten und ihrer nächsten Umgebung. Die Zeichnungen für die Teppiche waren aus Rom fort; die Teppiche selbst, die er so wenig doch als sein eignes Werk anerkennen durfte, nur an hohen Feiertagen von ferne sichtbar. Wir sahen: fremde Handwerker hatten sie gewebt. Wie sehr, was andere nach seinen Angaben unter seinen Augen arbeiteten, sich von dem unterschied, was er selbst tat, wußte Raphael nur zu gut. Fast unbegreiflich ist mir, wie er von den Kartons für die Teppiche Abschied nehmen konnte auf Nimmerwiedersehen.

Und zugleich mußte ihm, wenn er das Dauernde seiner Tätigkeit abwog, aufsteigen, wie seine Kunst im Dienste des Hofes zu gleichgültigen Dingen fort und fort verbraucht wurde und wie der Einspruch der Gewalten, um deren Gunst er (gleich den übrigen um ihn her, die des Papstes Umgebung bildeten) immer von neuem zu kämpfen hatte, ihm seine Werke in der Entstehung entstellte, da er zusetzen und fortlassen mußte, je nachdem die Laune der Herren sich wandte. Weder Lionardo, noch Michelangelo würden da nachgegeben haben. Hätten diese großen Meister die dunklen Fensterwände der vatikanischen Zimmer, wo das Auge, vom einbrechenden Lichte geblendet, kaum zu unterscheiden vermag, was dasteht, mit so umfangreichen Werken bedeckt? Würden sie Vorzimmern oder Durchgängen — denn ein bloßer Durchgang war das Gemach, in dem „der Burgbrand" und drei andere mühevolle Wandgemälde ausgeführt wurden — ihre Arbeit zugewandt haben? Noch heute sind diese Malereien so gut wie unbekannt, und wären es noch mehr, wenn Stiche und Photographien sie nicht sichtbar machten.

Und nun war, ohne daß jemand die Hand dagegen erhob, die letzte beste Madonna, die Sistinische, wahrscheinlich klanglos nach Piacenza gegangen! Dem Volke bekannt waren in Rom nur die gleichgültigen Sibyllen und Propheten in Santa Maria della

Pace und der noch leerere Prophet in San Agostino. Sichtbar wohl auch, wenn man sich um den Eintritt bemühte, die Loggien der Farnesina. Zweifelhaft ist, ob die Madonna von Foligno in Araceli, wie die von Loreto und das Porträt Papst Giulios II. in Santa Maria del Popolo nicht auch vielleicht nur an hohen Festtagen enthüllt wurden. Doch kamen diese als Tafelbilder weniger in Betracht: der Ruf eines Meisters wurde auf die Fresken gegründet. Die Sibyllen und Propheten riefen wohl das Durchschnittsurteil hervor, das der Papst selber wiederholte: Rapael sei von der Nachahmung Peruginos zu der Michelangelos übergegangen.

Wie anders hatte das Schicksal Michelangelo begünstigt. Auch von ihm verlor sich allerlei ins Ausland, aber die seinen Ruf in Rom begründende Pietà stand in der Peterskirche für jedermann wie an freier Luft, sein David in Florenz am großen Platze vor der Türe des Palastes. Sogar von seinen vernichteten Werken wußte jeder. Der Karton der „Badenden‘, der unausgeführt zu Grunde ging, und die Statue Giulios II. in Bologna, die herabgestürzt und eingeschmolzen wurde, hatten einmal die Blicke von Italien auf sich gezogen. Die Deckengemälde der Sistinischen Kapelle waren für jeden, der in Rom wohnte oder dahin gelangte, sichtbar. Mochte Leo X. durch seine Ungnade ihn fernhalten: Michelangelo ging Schritt für Schritt vorwärts, jedes Werk ein neues Denkmal seines Daseins.

Doch selbst wenn Sposalizio und Grablegung in Rom frei dagestanden hätten, und die Camera della Segnatura eine öffentliche Halle, und die Kartons der Teppiche als Fresken in der Sistinischen Kapelle sichtbar gewesen wären, wer denn hätte, mußte Raphael sich weiter fragen, angesichts dieser Werke ein ihn befriedigendes Urteil über sie abgegeben?

Michelangelo kam, was Raphael tat, längst gar nicht mehr zu Gesichte. Er sah Rom als verlorenen Posten an. Wir haben Briefe, in denen man ihm von Raphaels neuesten Werken erzählte: Michelangelos Anhänger müssen wohl geglaubt haben, ihm angenehm zu sein, wenn sie Raphael herunterrissen. Raphaels Malereien in der Farnesina seien schlechter noch als die im päpstlichen Palaste. Alle, die etwas von der Sache verständen, stellten Sebastian del Piombo weit über ihn. Wie gehässig in Rom von denen wiederum, die ohne Zweifel als die Partei Raphaels galten, über Michelangelo geurteilt wurde, zeigt unter

anderen jene in Giovios Papieren gefundene Biographie Michelangelos, die gleich nach den Tagen Leos X. aus dem unverhohlenen Gefühle bitterer Abneigung gegen ihn geschrieben zu sein scheint. Michelangelo ist auf dies Geschwätz nie eingegangen.

Urteilsfähige Männer gewährte Rom Raphael nicht, wenn Michelangelo fehlte, und wenn der einzige, der neben Michelangelo noch hätte in Frage kommen können, Sebastian del Piombo, sich abwandte*). Bramante war nicht mehr da. Der würde nicht geduldet haben, daß Raphael so in Nebensachen sich abnutzte. Zwei Männer hätten Bramante vielleicht ersetzen können: Giuliano da San Gallo und Fra Giocondo, beide neben Raphael nach Bramantes Tode in die Bauleitung der Peterskirche eintretend. Aber auch die waren fort. Giuliano, der auf seiten Michelangelos stand, hatte Rom bald verlassen. Von Fra Giocondo spricht Raphael in einem Briefe an seinen Oheim in Ausdrücken der Ehrerbietung und Liebe. Dem Fra Giocondo wohl verdankte Raphael, was Bramante ihm nicht hatte geben können: die Richtung auf das Wissenschaftliche, die Neigung zum Studium des Vitruv, die Ehrfurcht vor den Altertümern und die Sorge für sie. Aber Fra Giocondo war uralt und wirkte nur kurze Zeit noch in Rom neben Raphael, der als alleiniger Architekt dann den Bau der Kirche weiterführte.

Auch Lionardo, der in der trügerischen Voraussicht, daß nun seine Zeit gekommen sei, in Leos X. Anfangstagen sich nach Rom aufmachte, hatte die Stadt wieder verlassen und sich nach Frankreich gewandt, von wo er nicht nach Italien zurückkehrte. Dieser umfassende Geist wächst immer noch vor unseren Augen. Er, dem alles, was mit Bauen zusammenhing, geläufig war, hätte an Bramantes Stelle berufen werden sollen. Warum ist er nicht wenigstens nach Fra Giocondos Tode für diesen am Sankt Peter eingetreten? Auch Lionardo war es wie Bramante Bedürfnis, jüngere um sich zu haben. Er streute Leben und Gedanken aus. Er war unerschöpflich. Vielleicht, daß Raphael damals doch schon zu sehr für sich stand, um sich auch dem Bedeutendsten unterzuordnen. Ich wüßte nicht, daß in Lionardos Notizen Raphaels Name sich fände. Lionardo war zu alt schon, als er den vergeblichen Versuch machte, in Rom festzuwachsen.

Auch Fra Bartolommeo gelang das nicht, als er unter dem neuen Papste dort erschien. Raphael hatte einmal in Florenz

*) Über Sebastiano del Piombos Briefe vgl. „Leben Michelangelos".

unter seinem Einflusse gestanden und konnte dem Urteil seines alten Lehrers vertrauen, was gelungen und was verfehlt erscheine *). Als er aber wieder gegangen war, blieben Raphael nur noch Bewunderer und Schüler übrig, von denen keiner an ihn heranreichte. Giulio Romano, sein Lieblingsgehülfe, dem er sein Atelier vermachte, war ein dekoratives Talent. Ein kalter, inhaltsloser, eleganter Schnellmaler. Kein Werk seiner Hand vermöchte auch nur einen Anklang des Gefühls in mir zu erwecken wie Raphaels Arbeiten. Sollte dieser das nicht gefühlt haben wie wir? Und doch ließ er durch Giulio Romano so viel ausführen und ernannte ihn zum Vollstrecker seines letzten Willens! Von den übrigen Malern um ihn her ist nicht zu reden. „Tutti valenti e buoni" nennt Vasari sie. Daß sie sich selbst für „höchst leistungsfähige Künstler" ansahen, glaube ich; Raphael aber muß gewußt haben, was dahinter steckte. Vasari rühmt, daß Raphaels Schüler nach seinem Tode alle ein so treffliches Unterkommen gefunden hätten. Darauf kam es den Leuten, die in Rom seine Umgebung bildeten, wohl auch bei seinem Leben zumeist an. So viel ihrer waren und so sehr sie ihn liebten und lobpreisend seine Begleitung bildeten, wenn er in den Vatikan ging: keiner aus dem großen Kreise hat bei Raphaels Lebzeiten seine Stimme erhoben, um darauf zu bestehen, Raphael müßten große monumentale Aufträge zuteil werden wie Michelangelo, im Auge von ganz Rom auszuführen. Schüler und Verehrer sind oft sehr bescheiden, wenn sie für ihre Meister etwas verlangen! Ich meine nicht, daß es böser Wille gewesen sei. Aber ich glaube auch, daß Raphael klug genug war, zu verheimlichen, wie er über all diese dick aufgetragene Liebe tief im Innern dachte, und wohl erkannte, worauf sie hinauslief. Aus den wenigen Briefen Raphaels, die wir haben, leuchtet die kühle Lebensklugheit heraus, die das Erbteil aller Italiener ist: die Abwesenheit von Sentimentalität bei Mein und Dein. Zugleich aber mußte der überströmende Reichtum des eigenen Talentes Raphael wieder milde machen gegen die mühevolle geistige Armut, die er um sich her sich abarbeiten sah. Und so ließ er seine Schüler samt und sonders als seine Kollegen gern gelten und räumte ihnen so viel Plätze an der Tafel seines Ruhmes ein, als sie beanspruchten.

---

*) Ich habe in den Uffizien in Florenz Raphaels Madonna da Pescia jetzt wiedergesehen: sie ist von Raphael zugleich aber so, als hätte Fra Bartolommeo ihm die Hand geführt.

Mir ist nicht denkbar, daß er über den Umfang der Begabung seiner Umgebung im unklaren gewesen sei. An der Decke der Camera della Segnatura sind zwei Darstellungen: das Urteil des Marsyas und die Gestalt der Astronomie, beide nach Raphaels Zeichnungen ohne Zweifel, aber jämmerlich gemalt. Unter seinen Augen! Sah Raphael das nicht, oder wollte er es nicht sehen? Die einzige sehr unschuldige Rache, die er geübt hat, bestand darin, daß, wenn er eine Arbeit einmal einem seiner Gehülfen übergeben hatte, er sie diesen dann auch ganz allein vollenden ließ, ohne hineinzuarbeiten*).

Es scheint, daß Raphael nichts von dem brutalen Gefühl seines Wertes besessen habe, von dem Michelangelo erfüllt und getragen war und das auch Lionardo nicht fehlte; er brachte, wie die schaffende Natur selber, Blüten und Früchte, ohne sich darum zu kümmern, wem sie zugute kämen. Wir sehen, wie Goethe als die Aufgabe des Menschen hinstellt, „den Anforderungen des Tages zu genügen“. Raphael ließ sich das angelegen sein. Gleich Goethe flößte er vielleicht jedem, der ihm nahe kam, das schöne Gefühl ein, mit ganz spezieller Zuneigung gerade für ihn auf der Welt zu sein. Er war von der größten Gefälligkeit. Er ließ jede Arbeit stehen, wenn einer etwas von ihm wollte. Er wußte doch wohl, daß sein Tun wichtiger sei als das jedes andern, aber er gab der zwingenden Freundlichkeit nach, der zu genügen sein Herz nun einmal froh machte.

Eins freilich kann auch eine so glücklich ausgerüstete Natur im Leben nie gelernt haben: die besten Geister zweiter Ordnung für voll zu nehmen, als ob sie ersten Ranges seien. Wer mit Männern ersten Ranges einmal verkehrt hat, bringt sie und den Maßstab den sie verlangen, nicht wieder aus seiner Erinnerung.

Ziehen wir in Betracht, was Celio Calcagnini in seinem Briefe an Jakob Ziegler über den Charakter Raphaels in dem angenehm flüssigen Latein, das damals wieder beinahe ins Leben zurückgekehrt war, noch gesagt hat:

„Raphael ist sehr reich und steht beim Papste in Gunst; er ist von der höchsten Herzensgüte und doch mit bewunderungs-

---

*) So erkläre ich das Aussehen einer Reihe von Sachen seiner späteren Zeit, für welche Zeichnungen und Skizzen von ihm vorliegen, denen die ausführende Hand seiner Schüler in ihren feineren Teilen nicht gerecht geworden ist, eine Beobachtung, die auch für die späteren vatikanischen Wandgemälde gilt.

würdigen Gaben ausgestattet. Unter den Malern ist er vielleicht der erste, in Theorie und Praxis gleich ausgezeichnet. Als Architekt so unermüdlich und erfinderisch, daß ihm zu ersinnen und auszuführen gelingt, woran die größten Geister verzweifelten. Den Vitruv erklärt er nicht nur, sondern weiß ihn mit den sichersten Beweisführungen zu verteidigen oder zu widerlegen und zwar in so liebenswürdiger Weise, daß, wo er ihm entgegentritt, dies ohne alle Schärfe geschieht. Er ist der oberste Baumeister von Sankt Peter. Doch davon will ich nicht sprechen, sondern von dem bewunderungswürdigen Werke, das er jetzt unternahm, das der Nachwelt unglaublich erscheinen wird: er hat das alte Rom in seiner alten Gestalt, seinem alten Umfange und seiner Schönheit zum großen Teil wiederhergestellt, um es unseren Blicken zu zeigen. Auf den Höhen und in den tiefsten Stellen der Stadt hat er nach den alten Fundamenten gesucht, die Zeugnisse der Alten hinzugenommen und den Papst und die Römer in solches Staunen versetzt, daß alle ihn wie ein vom Himmel kommendes göttliches Wesen ansehen, herabgesandt, um die ewige Stadt in ihre alte Majestät zurückzuversetzen. Keine Spur von Hochmut aber ist dadurch in ihn hineingekommen, sondern er verdoppelt nur seine Freundlichkeit den Menschen gegenüber; wer immer ihm etwas Förderndes zu sagen hat, dem steht er gern Rede: niemand leidet so willig, daß seine Behauptungen in Zweifel gezogen und diskutiert werden; sein höchster Lebensgenuß scheint zu sein, zu lehren und sich belehren zu lassen."

Diese aus intimer Kenntnis geschöpfte Charakteristik ergänzt die dem berühmten Historiker der Zeiten Clemens' VII., dem liebenswürdig verlogenen Giovio zugeschriebene, gleichfalls lateinisch verfaßte, älteste, kurze Biographie Raphaels, Giovio aber gibt ein Bild Raphaels im Verkehr mit den Fürsten und Vornehmen: in Calcagninis Briefe dagegen sehen wir ihn als Gelehrten mit seinesgleichen umgehen, wenn von seinesgleichen gesprochen werden darf.

Mir scheint Calcagnini das Tiefste über Raphael gesagt zu haben. Nur auf diese Charakteristik hin erlaubte ich mir oben von jenen Selbstbetrachtungen zu sprechen, in denen Raphael seine Stellung zum römischen Publikum erwogen hätte. Sein objektives Verhalten, wenn ihm widersprochen ward, erhebt sein Wesen über das vielleicht aller bedeutenden Künstler, von deren Verhalten bei Meinungsverschiedenheiten wir wissen: ich kenne

nur einen, dem die besonderen Tugenden nachgerühmt werden dürften, die Calcagnini bei Raphael hervorhebt. Raphael war nachgiebig. Freilich, wer von seinem achten Jahre ab als Lehrling von seiner Heimat und seiner Familie weit fort muß, gewinnt eine gewisse Lebensroutine und ist freundlich, weil er den Wert der Freundlichkeit am eigenen Leibe kennen lernte. In der Arbeit des Tages war Raphael ein Mensch des Tages, hinter diesem Leben für den Erwerb aber lebte ein anderer Raphael, dessen Verlangen dahin ging, sich selbst zu gehören, um das zur Erscheinung zu bringen, was seine Phantasie erfüllte. Seine Geschichte ist in den vier Begriffen enthalten: leben, lieben, arbeiten und jung sterben. Michelangelo, gleich Goethe, faßte das bürgerliche Dasein in seinen vielfachen Beziehungen energisch an. Beide haben tiefe Spuren menschlichen Wirkens hinterlassen. Von Raphael ist nur zu sagen, daß er da war und fortging. Daß er eine in steter Entwicklung begriffene Natur zeigt. Daß er eine Ahnung der höchsten Schönheit in sich trug.

Ein gewisses unpersönliches Element ist seinen Werken eigen, wie denen der antiken Bildhauer. Die Vorsehung hatte ihm eine so herrliche Stellung gegeben, daß die Früchte, die an ihm wuchsen, in ihrer vollendeten Gestalt zu den fast spontanen Erzeugnissen seiner Zeit gehören, als seien sie ohne Urheber entstanden.

2

ÄUSSERER VERKEHR RAPHAELS UNTER LEO DEM ZEHNTEN

Unter Leo X. war Raphael kein Anfänger mehr, der, als von außen her zugezogen, um Gunst sich zu bemühen hatte. In der Reihe seiner Bewunderer müssen der Papst und dessen Vetter Giulio dei Medici voranstehen. Raphael hat sie gemalt. Überzeugend wirken sie auf ihrem gemeinsamen Bildnisse als Männer von Geist. Wir trauen ihnen nichts Kleinliches zu. Will man sich vorstellen, wie der Papst nicht mit Raphaels Augen betrachtet, sondern in Wirklichkeit aussah, so betrachte man seine Kolossalstatue in Araceli: ein mürrisch geschwollenes Antlitz mit hängenden Zügen. So mag Leo X. ausgesehen haben, als er dem Bildhauer gelegentlich einmal ein paar Stunden schenkte. Raphael hat ihn durch sein Porträt historisch geadelt[58]).

[58]) *Abb. S. 364.*

Leo hatte in seines Vaters Hause den Geist bedeutender Männer als unentbehrliches Lebenselement kennen gelernt. Wie Giulio II. gehörte er in den Jahren seiner Kindheit dem Quattrocento an. Er hätte ein Papsttum ohne den Abglanz heidnischer Pracht nicht denken können, die sogar heute noch den Vatikan erfüllt und deren Verachtung die Römer mit Schauder erfüllte, als nach Leos Tode für kurze Zeit der Niederländer Adrian auf dem päpstlichen Stuhle saß. Aber Leos blöde Augen vermochten das Große nicht zu beurteilen. Raphael hat das Vergrößerungsglas, dessen der Papst sich zum Sehen bediente, mit auf das Porträt gebracht. Auch ein Band mit Miniaturen liegt auf dem Tische neben ihm. Raphaels Gemälde für die Loggien haben etwas von Miniaturen. Der Papst empfand nicht, daß Raphaels Talent für solche Spielereien zu gut sei.

Leos Vetter, der Kardinal Giulio dei Medici, hat es sich als Klemens der Siebente in der Folge beim Regieren und Intrigieren sauer genug werden lassen. Die zwanzig Jahre, in denen er zu seinem und Roms Unglück Papst sein mußte, waren böse vom Schicksal bedacht. Zwar hat er Michelangelo und Benvenuto Cellini beschäftigt: höher als beide aber schätzte er doch den Erzstümper Bandinelli. Zu erkennen, was ein Künstler vermöge und was man seinem Talente bieten müsse, verstanden beide Medici nicht. Klemens ist öfter porträtiert worden: so einfach und vornehm, wie Raphael ihn neben Leo X. brachte, hat kein Künstler ihn später dargestellt. Raphael erlebte seine Zeiten nicht mehr.

Auf höhere Stufe erhob sich der Bankier der Päpste, der prachtliebende Agostino Chigi*). Für ihn war Raphael stets beschäftigt und in seinen letzten Zeiten in solchem Umfange, daß Chigis Aufträge allein ihn ganz hätten in Anspruch nehmen können.

---

*) Er stammte aus Siena. Es sei hier eingefügt, daß ein schönes Denkmal im Sinne der Kunst des Quattrocento in Siena Raphael zugeschrieben wird. Der Anbau des Domes, die Bibliothek in der die kostbaren Chorbücher aufgehoben werden, nach deren kolossaler Notenschrift die Geistlichen singen, soll von Raphael um 1503 mit Wandmalerei geschmückt worden sein. Einige Zeichnungen dafür rühren von ihm her, die Malerei selbst aber schwerlich. Auf einem dieser Blätter findet sich ein Stück seiner Handschrift. Mitten in dem Raume steht eine Marmorgruppe der drei Grazien von griechischer Arbeit, mit der eine Federzeichnung Raphaels in direkten Zusammenhang gebracht wird. Die Gemälde der „libreria del Duomo" sind von Pinturicchio.

Bankiers müssen, wenn sie geistig ernsthaft etwas bedeuten wollen, Männer von Überblick und Energie sein. Reiche Leute spielen durch die Mittel, die sie in Händen haben, in der Kunstgeschichte nicht selten eine Rolle, und feine Kenner und Sammler sind aus ihnen hervorgegangen: wie hoch wir Chigi innerhalb dieser Gesellschaft zu stellen haben, ist nicht klar. Ich meine, ob Prachtliebe oder Eitelkeit oder wirkliches Verständnis das Motiv seiner Aufträge war, läßt sich heute nicht entscheiden.

Auch Leos Günstling Bibbiena gehörte zu denen, die etwas von den Dingen verstehen. Aus dem Gefolge des Lorenzo dei Medici an den Hof Leos übergehend, hatte Bibbiena es bis zum Kardinal gebracht, ein Emporkömmling und gescheiter Mann, wie Giovio und Bembo waren, aber gewiß kein Charakter, an dessen Urteil Raphael gelegen hätte. Es gibt Leute, die, solange sie jung sind, als belustigend und kenntnisreich und brauchbar mitlaufen, keine Nerven haben und unvermerkt von Stufe zu Stufe steigend, sich endlich unter den ersten befinden, so daß ein Schimmer von Würdigkeit nun auf sie fällt. Bibbienas Porträt (im Palazzo Pitti) sagt uns wenig. Nicht einmal, wie weit Raphael selbst daran malte. Das geistreichste aller Kardinalporträts von Raphaels Pinsel ist das in Madrid (in andrer Fassung in Neapel), dessen Namen aber nicht genannt werden kann[59]) und das ich anführe, weil es zuweilen auch Bibbiena betitelt worden ist. Für diesen jedoch ist es viel zu geistig und vornehm und auch zu jung. Dem Bibbiena sandte Raphael das Bildnis der Giovanna von Arragonien nach Frankreich, als der Kardinal im Dienst des Papstes dort verweilte, und die Qualität auch dieses, über seinen Wert berühmten Gemäldes, zu dem Raphael, wie wir bestimmt wissen, weder die Zeichnung machte, noch das er selber gemalt hat, läßt seinen Gönner als künstlerische Autorität, vor der Raphael sich gefürchtet hätte, kaum dastehen*).

Der berühmteste unter den Freunden Raphaels ist der Verfasser des „Cortigiano", „Des Hofmannes wie er sein soll", jener Graf Castiglione, der immer noch ehrenvoll genannt wird. Die Prosa jener Zeit ist gedehnt. Wer verträgt den vielgelesenen Bembo heute noch? Machiavelli bildet eine Ausnahme. Der Graf wurde seinerzeit bewundert. Daß er Raphael mit Liebe anhänglich war, zeigt seine Elegie auf ihn. Der Brief Raphaels, worin

---

[59]) *Abb. S. 175. — Vielleicht ein Porträt des Kardinals Alidosi.*

*) Alte Kopie im Besitz des Berliner Museums.

er ihm für ein freundliches Urteil dankt, das er über die „Galatea“ ausgesprochen, ist nicht im Originale vorhanden*). Wie hoch Castiglione Raphael schätzte, geht auch aus einem Briefe hervor, worin er nach dessen Tode sagt, Rom ohne Raphael sei wie ausgestorben für ihn[60]).

Auch Bembo und Ariost sollen Raphael nahe gestanden haben. An Höfen steht alles in Verkehr und ist sich befreundet. Bembo verfaßte Raphaels Grabschrift. Das älteste italienische Lustspiel wurde damals geschrieben und vor dem Papste aufgeführt; Raphael richtete den szenischen Apparat ein. Fast undenkbar, daß nicht jedermann ihn gern sah: Kardinäle, Fürsten, Adlige und Künstler. Viele Namen ließen sich hier aneinanderreihen: mehr oder weniger vornehme Herren, für die Raphael malte, baute, Entwürfe machte, die ihm teuer, die seine „amici“ und Gönner waren. Ihm waren sie alle recht, weil sein eigner Reichtum ihn geistig immer im Überflusse zu leben erlaubte. Wie viele, wenn sie mit Goethe sprachen, hielten s i c h für die Geistreichen! Eine Flut von Gedanken umgab ihn zu Rom, von allen Seiten unaufhörlich sich erneuernd! Immer frische Fragen wichtigster Art, die von dort aus ihre Entscheidung empfingen. Alle Ohren lauschten dahin. Keine andere Stätte der Welt würde Raphael eine Wirksamkeit gegeben haben, wie er sie in Rom inne hatte: den Rang, die Macht, die Gunst und die Unabhängigkeit.

Das zweite Jahrzehnt des Cinquecento, in welches Leos Pontifikat fällt, war vom ersten, der Regierungszeit Giulios II., unterschieden. Das Charakteristische der Tage Giulios ist, daß die, welche später in gemeinsamem Wirken zusammenarbeitend den Umschwung der Dinge herbeiführten, damals noch ohne rechte Kenntnis voneinander sich für das Spätere erst vorbereiten. In gleichem Unterschiede verhielten sich die Zeiten Richelieus zu denen Mazarins etwa. In diesem Sinne sind die Tage Giulios II., je nachdem man den Standpunkt wählt, der Beginn der neuen oder der Abschluß der alten Zeit. Es ist, als faßten die Völker dann weitere Ziele ins Auge. Ihre Geschicke verwickelten sich zu gemeinsameren Schicksalen. Die Gedanken einer allgemeinen

---

*) Der in dem Briefe erwähnte Plan der Peterskirche ist wahrscheinlich nicht der erste, sondern der zweite Plan, den Raphael für die Kirche machte, worüber Geymüller nachzusehen ist. Dies wäre auch für die Datierung des Briefes wichtig.

[60]) *Vgl. Abb. S. 361.*

kirchlichen Reform ließen die nationalen Sondergelüste der Städte zurücktreten, bei denen es sich früher nur um augenblicklichen kleinlichen Gewinn und Verlust gehandelt hatte. Die Weisheit der städtischen Politiker der alten Schule war aufgebraucht. Die Druckschriften begannen als Agitationsmittel ihre Macht zu entfalten. Charaktere und Individualitäten, denen früher die Möglichkeit fehlte, sich Gehör zu verschaffen, versuchen von den Punkten aus, auf denen sie stehen, die Welt (so groß sie damals war) zu bewegen; die Fürsten empfinden, daß sich neue Gelegenheiten bieten, ihre Machtansprüche zu erweitern, und Rom ist die Börse, an der diese neuen Werte gehandelt werden. Leos und Franz des Ersten Zusammenkunft in Bologna im Jahre 1515 war so betrachtet ein Kongreß, auf dem das Schicksal der Völker im großen zur Sprache kam. Raphael sammelte damals Material für seine „Krönung Karls des Großen" im Zimmer des Burgbrandes, wo er den Kaiser unter der Gestalt Franz I. darstellte, dem Leo X. die Kaiserkrone aufsetzt[61]). An den König von Frankreich wurde damals für das Kaisertum gedacht. Von Karl dem Fünften war noch nicht die Rede.

Doch die äußere Politik der Fürsten und der Städte gibt für den Inhalt der Zeit nur die äußeren Daten: auf die innere Entwicklung der Männer kommt es an, die die bewegende Kraft sind. Aus den Briefen und den Schriften der Humanisten ergibt sich, daß während der Regierungszeit Leos X. bei den bedeutendsten dieser Männer eine plötzliche Ausbreitung ihres geistigen Einflusses beginnt. Bis dahin hatten Luther, Erasmus, Hutten und die anderen, die unter dem Einflusse dieser drei standen, sich innerhalb engerer Kreise bewegt: diese erweitern und schneiden sich jetzt, und das Bedürfnis wird rege, nicht die näheren Freunde, sondern die Völker als Publikum um sich zu haben, an das man sich wendete. Wir dürfen die Jahre Leos X. die Sturm- und Drangperiode der Reformation nennen. Unmöglich, einen Mann von so feinen Organen wie Raphael anders zu denken, als durchdrungen vom Gefühl dieses neuesten Aufblühens, das das gesamte Europa zu innerer Erhebung fortriß. Der Reuchlinsche Prozeß, der in Rom ausgefochten wurde, enthüllt uns, mit welcher Freiheit und auch Ungewißheit, zum Teil noch unbeirrt vom Einflusse der Parteien, die höchsten Dinge in Rom verhandelt wurden, wo neben der Erörterung der geistlichen Fragen das Studium

---

[61]) *Abb. S. 255, 256.*

der antiken Autoren die Geister erfüllte. Diese Dinge flossen ineinander über. Die Mischung politischer, kirchlicher und gelehrter Interessen war das an höchster Stelle zu nennende geistige Element, das Raphael förderte.

Allein es gab noch eins daneben, dem gleichfalls die höchste Stelle hätte zugewiesen werden können. Auch das Studium der antiken Autoren nahm andere Gestalt an. Aus den Bemühungen einsamer Männer entstand eine internationale Gelehrsamkeit mit Rom als Zentrum. Keine andere Stadt gewährte damals den Umgang mit der Antike. Rom erhob sich hoch über Florenz. Nur in Rom standen die ausgegrabenen Statuen so dicht beieinander und wurden mit solchem Scharfsinn betrachtet. Im Genusse der Antike vergißt man die Welt. Die in wachsender Fülle hervortretenden Elemente der alten Kultur, deren Überlegenheit jeder empfand und an deren Wiederherstellung jeder beteiligt sein wollte, mußten Raphael in ein Dasein versetzen, in dem er für das, was das Leben sonst ihm vorenthielt, im höchsten Maße entschädigt war.

Raphael scheint sich zuzeiten vom Verkehre mit dem Hofe zurückgezogen und den Büchern zugewandt zu haben. So sehr, daß er in den Ruf eines „Melancholikers“ kam, der sich in seinem Hause einschließe und nirgends zu finden sei. Jener Brief Calcagninis enthält Nachrichten über die Natur eines Verhältnisses, in dem Raphael in seinen letzten Jahren zu dem in Rom weilenden uralten Philologen Fabio von Ravenna stand. „Fabio,“ schreibt Calcagnini, „lebt in seinen hohen Jahren wie ein alter Stoiker, als Mensch und Gelehrter gleich verehrungswürdig. Was der Papst ihm monatlich auszahlen läßt, gehört seinen Freunden oder Verwandten. Kränklich und achtzigjährig, sitzt er in seinem Kämmerchen wie Diogenes im Fasse. Raphael läßt ihn wie ein Kind nähren und pflegen. Raphael“ — und nun folgt dessen vorn gegebene Charakterschilderung. Raphael konnte nicht verborgen sein, daß, wenn er aus der Freundschaft gelehrter Männer wirklichen Vorteil ziehen wolle, dieser nur unter der Form bescheidener Unterwürfigkeit zu erlangen sein werde. Vielleicht begann sich die Stille brauchende Natur seines Vaters jetzt in ihm zu wiederholen.

Die Harmonie, die aus Raphaels Werken uns anfliegt, kann ihnen nur aus seinem innersten Charakter heraus mitgeteilt worden sein. Zehn Jahre lang hatte ich die Camera della Segnatura

nicht gesehen; jede Figur, jede Bewegung und Gewandfalte trug ich im Gedächtnis, nichts war mir unbekannt; als ich zu den Wänden aber wieder aufsah, war mir eine ganz neue Erfahrung, als hätte ich es nie empfunden, die Beruhigung, die von ihnen ausging. Dies Element fehlt keinem der eignen Werke Raphaels: wo es zu fehlen scheint, ist der Mangel ein sicheres Zeichen, daß er nur seine Gehülfen malen ließ. Dies persönliche Empfinden ist das schönste Kennzeichen, auf das hin seine Werke als seine wahrhaft eigenen erkannt und bestätigt werden: die schweigende Bewunderung, in der man vor ihnen steht. Ich kannte die Madonna di Foligno so gut. Schon in meiner frühesten Kindheit hatte ich den schönsten Stich von Boucher-Desnoyers vor Augen gehabt, in späteren Jahren das Gemälde oft gesehen: und dann, als ich in der Pinakothek des Vatikans wieder davorstand, strömte als erster Eindruck, wie etwas Neues, dieses Besänftigende mir daraus entgegen, das nur vor dem Gemälde selbst empfunden werden kann. Und wie wenig ist dieses in seiner heutigen Verfassung das noch, was es zur Zeit seiner Entstehung war.

Sei es noch einmal gesagt: die Welt erschien Raphael schön. Er wollte dabei sein, wenn Feste gefeiert wurden. Wir sehen Goethe neben seinen großen Dichtungen, bei denen er unermüdlich im Vollenden war, Karnevalscherze, die nur einem einzigen Abend dienen sollten, und was sonst in Weimar verlangt wurde, mit Vergnügen schreiben und persönlich mit in Szene setzen. Dann aber wieder ist er zuzeiten für niemand zu haben: die Tage, an denen er verlangte, „daß man ihn bei seinem Glase Wein allein lasse“. So auch Raphael. Meist aber doch wohl traf man ihn. Nicht nur den Künstlern stand er gleich zu Diensten, „die er kannte“, sagte Vasari, sondern auch denen, „die er nicht kannte“. Er brauchte Menschen. Man durfte ihn stören.

Bald genug waren die von Giulio II. ersparten Summen Leo durch die Finger geronnen. Dazu die Verschwörung der Kardinäle, in so massenhafter Gestalt ans Tageslicht kommend, daß dem Papste nur Tränen und Verzeihung übrig blieben. Die Sammlungen für die Peterskirche waren unterbrochen, so daß der Bau ins Stocken kam. Der geistige Aufruhr in Deutschland trat hinzu. All das aber nicht mächtig genug, um Leo die gute Laune und den Wunsch zu nehmen, sie gut zu erhalten. Seiner Herrschaft wollte Leo genießen. Der Sorgen ledig sein. Das Gefühl

sollte ihm keiner stören, daß Zeiten angebrochen seien, die den Glanz des Altertums vielleicht überböten.

Von dieser Stimmung des Vertrauens auf das gute Glück sind auch die letzten Jahre Raphaels umfangen gewesen.

3

AGOSTINO CHIGIS VILLA AM TIBERUFER

Chigi war der Mann, der für Leos Launen die Mittel schaffte. Zuletzt, sagt man, wurden des Papstes Kleinodien bei ihm versetzt. Er baute das Gartenhaus, das unter dem Namen Farnesina heute noch berühmt ist. Rom konnte jenerzeit im Sommer nicht verlassen werden wie heute. Die Stadt nahm nur einen geringen Teil des heutigen Roms ein, das den von den Mauern, die Kaiser Aurelian einst baute, umschlossenen gewaltigen Raum an einer kleinen Stelle ausfüllte. Der Rest lag verfallen, wüst und überwuchert da. Auf den Ruinenfedern wurden die Villen der Päpste, der Kardinäle und der mächtigen Familien erbaut. Sie lagen weit auseinander in abgelegener Einsamkeit. Das Leben in Gärten und Gartenpalästen gehörte bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts noch für die Römer zur städtischen Existenz wie in den antiken Kaiserzeiten. Raphaels Gartenhaus, mit Gemälden, die er leicht auf die Wände gemalt hatte, stand in der Villa Borghese, bis die dort lagernden Garibaldiner im 19. Jahrhundert es zerstörten. Der Parnaß der Camera della Segnatura repräsentiert die Zeit Giulios II., wo antikes Wesen dem mächtigeren nationalen Dasein sich nur noch anschloß und unterordnete: die Farnesina ist das Denkmal der Tage Leos, wo die neuen Römer die Götterwelt der Griechen und alten Römer in Maskeraden allen Ernstes wiederzubeleben vermeinten. Ich habe im Leben Michelangelos die einzelnen Darstellungen aus der Geschichte der Venus beschrieben, die Raphael für die Villa Chigis erfand: eine Nachblüte der antiken Kunst, deren Formen er sich unbefangen anzueignen trachtete. Und habe ferner in meinem Buche über die Ilias Homers ausgesprochen, daß nach den Kunstwerken der alexandrinischen Epoche Raphael zum ersten Male in den Farnesinamalereien den Geist wieder aufleben ließ, in dem Homer gedichtet hatte. Raphael und Homer verstanden sich.

Altertum und neueste Zeit sind sich auch auf anderen Wegen

bei der Farnesina begegnet. Die im letzten Jahrzehnt vorgenommene Regulierung des Tiberufers forderte einen Teil des Farnesinagartens als Opfer. Bis auf den Spiegel des Flusses herab wurde das Erdreich abgestochen, und in der Tiefe kam ein altes römisches Haus zutage, dessen Wände ornamentalen Schmuck tragen. Diese Stücke sind in das Museum von Santa Maria degli Angeli gebracht worden: offenbar Handwerksarbeiten, aber aus jener besten ersten Zeit des Kaiserreiches stammend, wo die Hand des Arbeiters künstlerisch schuf, ohne sich dessen bewußt zu sein. In Chigis Palaste wurden dem Papste und seiner Gesellschaft Feste gegeben, und nachdem man getafelt hatte, die goldenen und silbernen Schüsseln in den Fluß geworfen. Hier wollte Michelangelo eine Reihe von Jahrzehnten später eine breite Brücke über den Fluß schlagen und die Gärten mit dem auf dem andern Ufer liegenden Palaste Farnese in Verbindung setzen.

Rom war, wie das antike Rom, erfüllt von Gärten. Mit dem Garten des päpstlichen Beamten Gorizius, der ein Deutscher war, steht Ulrich von Huttens Name in Verbindung, der in der Gesellschaft, die sich da begegnete, Aufnahme fand. Raphael kann er gesehen und gesprochen haben, der in Sant' Agostino für Gorizius den kolossalen Propheten[62]) in Fresko an die Wand malte. Und zwar über einem marmornen Marienbild, das Sansovino für Gorizius gearbeitet hatte und auf das Hutten lateinische Verse machte.

Die Jungfrau Maria in lateinischen Distichen zu verherrlichen, gehört zu dem, was man damals verstehen mußte. Diese Zeiten waren die heidnischsten für Marias Bildnisse. Zum Propheten Jesaias gehören zwei schöne Engelknaben, die volle Frucht- und Blumenkränze tragen. Die Aufnahme der Engel in das Reich der antiken heidnischen Genien ist eines der Merkmale jener Zeit. Auf der Madonna von Foligno ist der die Votivtafel tragende Engel von einem antiken Genius nicht zu unterscheiden. Auch die Personifikationen an der Decke der Camera della Segnatura zeigen die Vermischung beider Elemente: aus einem der der „Poesie“ auf einem anfänglichen Skizzenblatte beigegebenen Genien ist später das Christkind der Madonna von Foligno in deren erster Gestaltung hervorgegangen.

Wäre Hutten vom Schicksal nicht in der Krankheit, der er früh erlag, ein so unerbittlich feindlicher Begleiter beigegeben

---

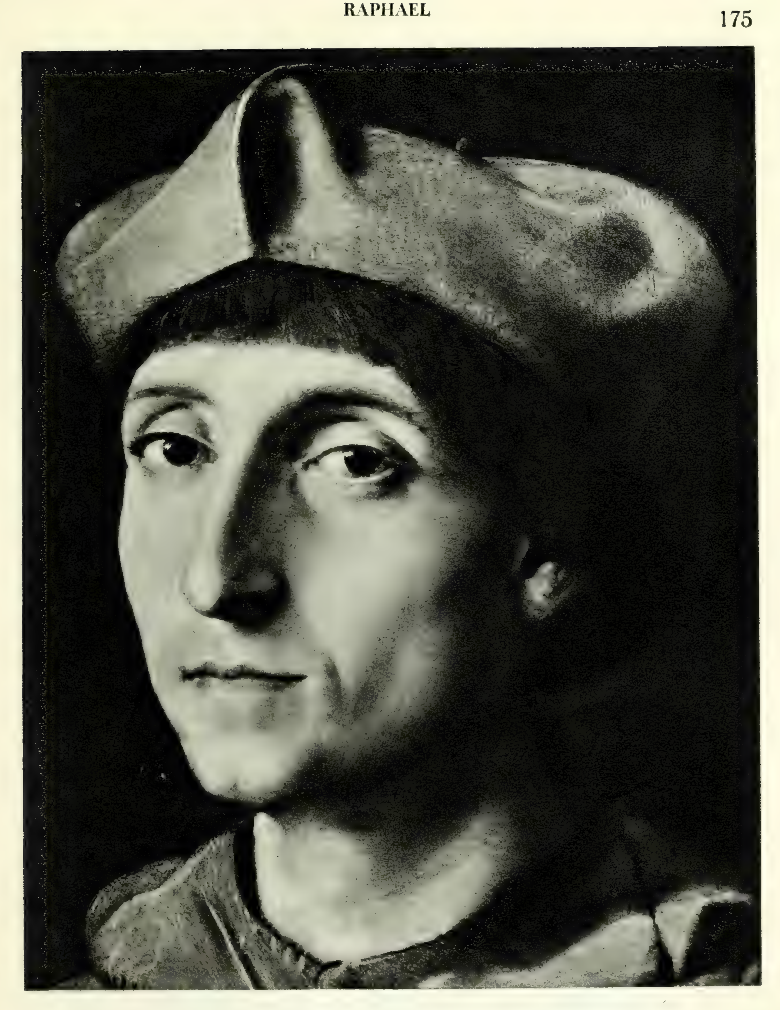
[62]) *Abb. S. 225.*

worden, so würde seine geistige Existenz heute einen herrlichen Anblick bieten. „Hutten in Rom“ wäre dann, wie „Goethe in Rom“, das Symbol des damals herrschenden Zustandes, der dem deutschen Ritter und Poeten bei all den Schmerzen, die er litt, die Worte entlockte: „Es ist eine Freude zu leben“! Hutten charakterisiert sein Drang auf das Neue, Unbekannte. Zugleich ist er der beste Repräsentant der damaligen Abwesenheit aller Organisation des inneren Lebens im heutigen Sinne. Hutten verharrt ohne politisches Programm in Wünschen und Erwartungen. Die Behaglichkeit des deutschen Lebens wurde durch die wachsende Auflehnung gegen die Herrschaft der Geistlichkeit nirgends unterbrochen, sondern steigerte sich. Hutten sah, umfangen von den Hoffnungen auf ein naherreichbares Aufblühen der Menschheit, im Genusse dessen, was der geistige Verkehr darbot, ruhig die Dinge sich weiterentwickeln. Es stand, wie auch der kalte Erasmus damals sagte, ein goldenes Zeitalter in Aussicht.

Geymüller zufolge soll nicht Peruzzi, wie Vasari sagt, sondern Raphael den Gartenpalast gebaut haben. Es wäre unmöglich, die Stimmung heute wiederzugewinnen, in der ich den stillen verlassenen Bau vor vierzig Jahren zuerst sah. Heute ist das Haus wieder wohnlich elegant eingerichtet, und die Wandgemälde haben durch die Hände roh putzender, unbekannter Restauratoren einen weiteren Teil ihres natürlichen Reizes verloren, den sie, wenn auch zum Teil verwittert und verdorben, früher besaßen. Aber unverwüstlich bleiben sie trotz allem. Ein Gang durch die Farnesina macht uns heiter und erfüllt mit angenehmen Bildern. Raphael hatte seine Malerei dem Psychemärchen des Apulejus entnommen, so aber, daß nicht Amor und Psyche eigentlich, sondern verschiedene Götter und Göttinnen als Hauptpersonen der dargestellten Szenen erscheinen. Nicht fortlaufende Illustrationen der antiken Dichtung, sondern nur an sie erinnernde Momente daraus bilden den Schmuck der größeren Räume. Beim „Raube der Galatea“ zeigt sich, wie Raphael aus der Antike und auch aus den Gedichten seiner Zeitgenossen schöpfte[63]). Venus zieht als die Hauptfigur unsere Blicke auf sich. Sie hat etwas Triumphierendes in der Haltung. In beiden Händen hält sie die Zügel ihres Zweigespannes von Delphinen, und in der Muschel, die ihr Fahrzeug ist, steht sie so tief drin, daß ihre Füße darin verschwinden. Die von leichter Gewandung umflatterte mächtige

---

[63]) *Abb. S. 227.*



BILDNIS EINES KARDINALS
(Ausschnitt.) Madrid, Prado



PAPST JULIUS II.
Um 1511. Florenz, Uffizien

Gestalt bietet sich uns in voller Ansicht dar. Quer über die Brust nach rechts, wohin die Delphine gehen, senkt sich der eine der beiden straff niedergestreckten Arme, ihr Antlitz dagegen scheint sich in leichter Halswendung nach der anderen Seite zu wenden. Die Augen blicken wie über uns hinweg, als wolle sie das Haupt in den Nacken werfen. Das aufgelöste Haar, vom Winde, dem die Fahrt entgegengeht, in die Luft geführt, mischt sich mit den fliegenden Falten des Gewandes. Den Delphinen von ihrem Muschelwagen ist ein geflügelter Knabe als Fuhrmann beigegeben, der mit der einen Hand in die Zügel greifend, gleich ihnen mehr über, als in den Wellen dahingleitet. Geflügelte Kinder schweben in der Luft und scheinen mit gespannten Bogen Pfeile herabsenden zu wollen. Ganz hinten, vom Gewölk beinahe versteckt und beschattet, wird der Kopf Amors sichtbar, der aus der Höhe dem Zuge der Göttin nachblickt.

Und um Venus schart sich ihr Gefolge. Rechts und links neben ihr im Hintergrunde sichtbar, tummeln sich Tritonen, die, dahin und dorthin gewendet, in erhobene Muschelhörner blasen: der eine mit von Blätterwerk umsproßten Schenkeln sich über dem Gewässer haltend, der andere als Reiter eines über die Flut im Galopp gehenden Rosses, der dritte kentaurenhaft selber in einen Pferdeleib verlaufend. Dieser, der mit einem Ruder in den Händen seinen Gang zu beschleunigen sucht, trägt eine Nymphe auf dem Rücken, die abgewandt quersitzend den Arm um seinen Hals geschlungen hat. All das füllt den Hintergrund: nun aber, dicht vor der Göttin, und unseren Blicken näher noch als sie selber, ein gewaltiges Paar, das von der linken Seite herankommt: ein Triton, der eine Nymphe hoch in den Armen emporhält und an sich drückt. Sie aber sieht ruhig auf ihn nieder und scheint sich kaum von ihm losmachen zu wollen. Den rechten Arm, unter dem sich das struppige Haupt des Meergottes ihr dicht an die Brust drängt, während er tierisch sehnsuchtsvoll zu ihr emporblickt, hat sie, im Gelenke gelinde gebeugt, hoch erhoben; und mit den Fingerspitzen hält sie, weit über ihrem Haupte, um das die Haare mit einem Stirnbande fest geordnet sind, den Zipfel eines schmalen Schleiers, der sich nach oben hin vom Winde sanft aufgebauscht wie ein auffliegendes Segel rundet und dessen anderes Ende die andere Hand hält. Hier ist der herabsinkende Arm im Ellenbogen scharf geknickt, so daß die sich emporbiegende Hand die Schulter berühren könnte. Beinahe

lächelnd blickt die Nymphe so zu dem Triton herab, von dessen nervigem Arm sie über den Hüften hart umschlungen wird. Sie scheint ihm trotz seiner wilden Kraft an Stärke doch fast ebenbürtig, denn dasselbe Element von Übermut umgibt auch ihre Gestalt, das die Göttin in der Muschel so schön als unbezwingbar erscheinen läßt. Das ist Galatea. Nur aus diesen wenigen Figuren ist die Komposition gebildet, und doch wirkt sie so lebendig auf die Phantasie, daß wir ein Gewühl von unzähligen Meergöttern über das unendliche Meer hinstürmen zu sehen vermeinen, dem Winde entgegen, der die Flut mit leichtem Schaume überkräuselt.

Im Leben Raphaels nennt Vasari dies Gemälde eine „Galatea auf dem Meere, getragen von einem Gespann Delphine, mit Tritonen und vielen Meergöttern umher". Im Leben des Markanton wird das Werk zum zweiten Male von ihm erwähnt, hier heißt es: „Galatea auf einem von Delphinen gezogenen Wagen, mit einigen Tritonen umher, welche eine Nymphe geraubt haben". Im Leben des Peruzzi lesen wir: „Galatea, die von Meergöttern geraubt wird". Lomazzo, ein späterer Kunsthistoriker, spricht bei dem Gemälde von „Meergöttern, welche Galateas Nymphen entführen", und Donat läßt Galatea „fliehend über die Wellen eilen, während die Meerungeheuer sie verfolgen". Andere behaupten, Philostrats Galatea sei von Raphael dargestellt worden. Hören wir nun, wie Philostrat ein antikes Gemälde, das er vor Augen hatte, darstellt.

„Galatea gleitet leicht über die sanfte Fläche des Meeres dahin, ein Viergespann von Delphinen lenkend, die in einer Reihe im Geschirre gehen und nach derselben Richtung vorwärts schwimmen. Die jungfräulichen Töchter Tritons sind ihre Lenkerinnen, die Mägde der Galatea, die Delphine fest am Gebisse haltend, für den Fall, daß sie etwa übermütig würden und mit den Zügeln nicht mehr zu lenken wären.

„Galatea aber läßt über ihrem Haupte einen purpurnen Schleier sich in die Lüfte heben, der ihr Schatten geben und zugleich für die Fahrt als Segel dienen soll und von dem ein Schimmer ihr über Stirn und Haupt fällt, wenn auch nicht so lieblich als der eigne Hauch ihrer Wange. Ihr Haar aber flattert nicht in den Lüften, denn es ist feucht und der Wind vermag es nicht aufzuheben. Und der Ellenbogen des geknickten weißen Armes steht vor, und die Finger berühren die sanfte Schulter, und die Arme schei-

nen sich zu bewegen, und der Busen tritt hervor und Schenkel und Knie sind von jugendlicher Schönheit. Und die Spitze ihres Fußes, in reizender Bewegung, zieht eine Furche über das Meer, als sei er das Steuerruder des Fahrzeuges. Und ein Wunder sind ihre Augen, die etwas Fernes, weit über die Fläche des Ozeans hin, zu suchen scheinen"*).

Das klingt anmutig, ist oft dargestellt worden, in der Farnesina von Raphael aber nicht. Raphaels Quelle lag viel näher. Gehen wir zu Apulejus' Märchen über.

Ich sagte oben, daß Raphaels Psychemärchen weniger Psyche, als die Götter und Göttinnen zum Inhalte habe, von denen darin erzählt wird. Apulejus beschreibt, wie Venus, nachdem sie sich mit Amor erzürnt, in voller Majestät über das Meer dahinzieht, ein zur Darstellung reizendes Gemälde. „Das Gefolge der Göttin," erzählt Apulejus, „eilt sie zu begleiten. Da sind die Töchter des Nereus, die sich zum Tanze singen; mit bläulichem, starrem Barte Portunus; und mit schwerem, fischigem Schoße Salacia; doch als Fuhrmann des Delphins der kleine Palämon. Über das Meer hin ziehen in Scharen die Tritonen, der eine leichthin auf einer Muschel blasend, der andere mit seidenem Schirme dem Brand der Sonne wehrend, ein dritter unter den Augen der Herrin den Spiegel des Gewässers emporhebend, andere wieder unter dem Doppelgespann der Delphine durchschwimmend. So geleiten sie Venus in den Ozean hinaus."

Davon fehlt manches auf Raphaels Gemälde, anderes aber ist da, und Apulejus' Märchen läßt in unserer Phantasie das Bild zurück, was Raphael darstellt. Die Beschreibung der Galatea von Philostrat war Raphael bekannt, denn um dieselbe Zeit etwa, zu der die Malereien der Farnesina entstanden, hat er im Badezimmer des Kardinal Bibbiena im Vatikane unter vielen einzelnen Figuren eine schaumgeborene Venus dargestellt, die, den

*) Von anderen Künstlern und von Raphael selbst an anderer Stelle ist das dargestellt worden, wie Philostrat es beschreibt, die auf der Wand der Farnesina aber im Muschelwagen fahrende Göttin zeigt von Philostrats Galatea nicht einen Zug. Das Haar fliegt, statt schwer aufzuliegen; der Wind kommt entgegen, statt ihr, damit der Schleier zum Segel werden könne, in den Rücken zu blasen; kein auffliegender Schleier überhaupt, kein purpurner Schimmer auf dem Antlitz, kein im Ellenbogen geknickter Arm, kein sichtbarer Schenkel — denn das Gewand umgibt Raphaels Gestalt hier — keiner der beiden Füße sichtbar, keine Dienerinnen bei den Delphinen.

fliegenden Schleier ausgenommen, Zug für Zug Philostrats Galatea entspricht. Mit dem einen Fuße steht die Göttin in der Muschel, den andern hat sie nach rückwärts ausgestreckt, so daß dessen Spitze das Meer ritzt wie ein Steuerruder. Den Arm hält sie erhoben, daß der Ellenbogen scharf heraussteht. Kein Gewand verhüllt sie. Und auch das Haar flattert nicht, sondern liegt, wie Philostrat beschrieb, schwer auf ihren Schultern.

Ziehen wir nun auch in Betracht, was Brunn zuerst bemerkt hat, daß die antik-römische Kunst der späteren Jahrhunderte mythologische Gestalten in nur scheinbarer Handlung zusammenstellt: es sehe aus, als ob etwas vorgehe, aber es ereigne sich nichts. Raphaels Göttin und ihre Umgebung hätten, so betrachtet, vielleicht nichts als eine Anzahl zu lebhafter Handlung scheinbar vereinigter, nur ornamental jedoch gedachter Gestalten bedeuten können. Vasari beschreibt in seinen „Raggionamenti" eines der Deckengemälde im Palazzo Vecchio zu Florenz. Venus, Galatea, Leukothea und Amphitrite werden da von ihm zusammen genannt. Ich sah das Gemälde. Alles ist in Bewegung. Seeungeheuer wimmeln durcheinander: nichts aber geschieht. Nur eine Stimmung soll zum Ausdruck kommen. Jenen Schleier, den Philostrat als Attribut der Galatea beschreibt, sehen wir hier über Venus flattern.

Aber der Deutung des Gemäldes der Farnesina in diesem Sinne widerspräche eine andere Beobachtung wieder.

Die Renaissance hat sich nicht damit begnügt, die dem Altertum entnommenen Mythen zu wiederholen, sondern bildet sie weiter. Die Tritonen des Altertums lebten als reale Geschöpfe im Glauben des Cinquecento wieder auf. Burckhardt*) gibt Poggios wahrhaftige Erzählung von einem Triton, der an der dalmatinischen Küste seinerzeit Frauen und Kinder raubte. Fünf Waschfrauen hätten das Ungetüm dann totgeschlagen und sein hölzernes Modell werde in Ferrara gezeigt. Niemand zweifelte im Quattrocento wohl an der Wahrheit dieser Geschichte, so wenig wie damals an dem Märchen gezweifelt wurde, daß tief im Ätna die Werkstätte der Cyklopen sei. Wenn Castiglione also in zwei seiner lateinischen Elegien**) die Gefahren beschreibt, denen junge Mädchen seitens der räuberischen Tritonen ausgesetzt seien, wenn sie am Meere einsame Spaziergänge machten, so weist er auf

*) Renaissance, 3. Aufl. II, 292.

**) Cortigiano Ed. 1733, S. 347.

etwas hin, was damals für möglich gehalten wurde. Er malt drohend aus, was den Opfern der struppigen Ungeheuer auf dem Meere dann bevorstehe. Man könnte denken, Raphael habe in Anlehnung an diese Verse seines Freundes die Gruppe des Triton und der Frau, die er mit den Armen festhält, in das Gemälde der Farnesina hineingebracht.

Aber das würde wieder unerklärt lassen, warum wir die geraubte Nymphe in den Armen des Triton so wenig Furcht zeigen sehen. Dies zu erklären, haben wir die Richtung zu betrachten, in der bereits in antiken Zeiten der Galatea-Mythus sich fortentwickelte.

Das Los der Göttin Galatea ist nicht nur, von ungestümen Liebhabern verfolgt zu werden, sondern zugleich auch, sie zur Jagd auf sich anzureizen. In einem seiner Hochzeitsgedichte*) beschreibt Sidonius Apollinaris — einer der letzten römischen und, wie man zugleich sagen könnte, frühesten französischen Schriftsteller, denn das geziert Liebenswürdige seines gallischen Stiles gleicht der französischen Diktion — das Innere eines Tempels, welchen Vulkan mit Bildwerken ausgeschmückt hat. Ein Triton wird geschildert, der auf seinem gewölbten Rücken heißen Herzens Dione durch die kühlen Wellen trägt. Aber Galatea drängt sich auf ihrem Muschelwagen an beide heran, fährt dem Triton mit festem Daumen in die Schuppen und nickt ihm Gewährung aller Wünsche zu. Das Ungetüm fängt Feuer. Hellauflachend schlägt es mit dem fischigen Schweife nach ihr, als ob sie schon die Seine sei, und hinterher stürmt die Schar der Amoren; einer auf einem Delphin reitend, den er mit Rosenketten zügelt; der andere auf einem grünen Seekalbe hängend, das er an beiden Hörnern gepackt hat; der dritte mit den ausglitschenden Sohlen stehend auf dem Rücken eines Seetieres, während er zugleich Flügel an den Füßen hat.

Aggressive Koketterie war das Kennzeichen Galateas auch im Cinquecento. Dieser Anschauung entsprang das Gedicht des Pontano, das Raphael gekannt zu haben scheint, als er die Farnesina ausmalte. Pontano, der Neapolitaner, war Gelehrter, Dichter und Staatsmann; liebenswürdig, fein, unerschöpflich in Laune und Lebenskraft; einer von denen, denen antikes Latein und Dasein zur zweiten Natur geworden waren, als sei er mit Catull und

*) Carmen XI.

Properz Arm in Arm gegangen. In Neapel und Florenz sproßte das Altertum damals am blühendsten wieder auf.

Spielerisch neckt Galatea sich mit dem Meere,
Wirft ihre nackten Glieder hinüber, herüber,
Und es strömen die Wellen von fern dem sanften
Busen entgegen.

Da in der weiten Höhle regt Polyphem sich,
Hebt sich empor und schaut! Und die Ziegenherde
Läßt er allein: zum Ufer springend stürzt er
Sich in die Brandung.

Schlägt in die Fluten ein die nervigen Arme,
Bricht mit dem struppigen Haupt quer durch die Wogen,
Vorwärts wälzt er sich wie eine Schlange im Schatten
Über das Gras hin.

Doch Galatea, ihm vor, fühlt, daß er ihr nach will,
Pfeilschnell eilt sie dahin, doch nicht zu flüchtig:
Zögernd manchmal lockt sie ihn, aber zugleich doch
Schreit sie um Hilfe.

Und nun! Alle die Götter, hierher, dorther,
Eilen herbei, sie zu retten, doch Polyphem weicht,
Wenn auch müde und durch der Götter Stimme
Rückwärtsgetrieben,

Nicht so leicht von der Nymphe, faßt sie, küßt ihr
Von den rosigen Lippen den Preis des Sieges
Und dann fort! Doch sie mit finsterer Stirne
Taucht in die Tiefe.

Daß Polyphem von Raphael in einen Triton verwandelt wurde, darf nicht auffallen. In der Ode selbst erst vollzieht sich diese Verwandlung: wie Polyphem Galatea verfolgt, scheint er die Gestalt eines Tritonen angenommen zu haben. Die Renaissance erlaubte sich viel in dieser Richtung. Die Kentauren bei der „Hochzeit der Lapithen", oder bei der „Erziehung des Achill", oder beim „Raube der Dejanira", sehen wir mit derselben Frei-

heit in die Gestalt bockbeiniger Satyrn gebracht. Es kam darauf an, das zu geben, was malerisch am bequemsten lag.

Somit stellt Raphaels Gemälde den Zug der Venus dar, wie Apulejus ihn im Psychemärchen erzählt, und es ist Galatea mit dem Triton nach Pontano von Raphael hineingebracht worden, um der Komposition mehr Leben zu verleihen.

Dieses Verhalten der Künstler des Cinquecento dem antiken Mythus gegenüber ist für die Erklärung der Denkmäler der Renaissance von Wichtigkeit. Abweichende Auffassungen desselben Kunstwerkes an verschiedenen Stellen verlieren so ihr Bedenkliches und die Widersprüche, in die Vasari sich verwickelt, indem er dasselbe Werk bald so bald so erklärt, fallen seinem Zeitalter zur Last. Man kritisierte nicht wie wir heute auf reinliche Resultate hin. Man suchte das Exakte in ganz anderem. Man hatte die Situation im allgemeinen im Auge und legte geringen Wert auf die Namen. In einem Briefe*), in welchem Sebastian del Piombo Michelangelo mitteilt, welche Darstellungen für die Wände des Saales des Konstantin im Vatikan bestimmt worden seien, nennt er die Schlacht am Ponte Molle „eine Schlacht, in welcher der Kaiser einen gewissen König umbringt“ (ammazzò un certo rè). Das hatte Sebastian aus dem Munde des Papstes selbst. Keiner von ihnen beiden vielleicht wußte, daß Maxentius es sei, der hier umkomme, und wer Maxentius sei: ihnen genügte für das Gemälde die Situation, daß ein Kaiser siegte und der Gegenkönig dabei im Flusse ertrank. Bekannt ist Raphaels Darstellung aus dem Psychemärchen: wie Amor von Jupiter getröstet wird, der ihn auf die Wange küßt. Vasari erklärt, Jupiter sei dargestellt, wie er Ganymed küsse. Er übersah die Flügel und den Bogen mit den Pfeilen, die Amor doch auf den ersten Blick kennzeichneten: die Hauptsache war für ihn, daß ein schöner Jüngling geküßt wurde, und die Umtaufe in Ganymed war fertig. Vasari nahm leicht, was jedermann zu seinen Zeiten leicht nahm.

Die Kunsthistorie beschrieb damals sogar Dinge, die überhaupt nicht vorhanden waren. Vasari sieht auf Raphaels Parnaß in der Camera della Segnatura in der Luft flatternde Amoren, die sich nur auf Markantons Stich finden. Giovio spricht von einer Auferstehung Christi in der Stanza des Heliodor und meinte wahrscheinlich die Befreiung Petri, denn beide Darstellungen haben das Gemeinsame, daß Soldaten aus dem Schlafe herausgeschreckt

*) Vom 27. Okt. 1520.

plötzlich emporfahren und von übernatürlichem Lichtglanz zurückgeworfen sich gegen die Erscheinung zu schützen suchen: bei Giovio herrschte so sehr die Empfindung, dies sei das einzige Kennzeichen der Auferstehung, daß er für überflüssig hielt, genauer nachzusehen. Vasaris Widersprüche in der Deutung der Galatea zeigen, daß er jedesmal aussprach, was ihm beim Schreiben in den Sinn kam. Wir sahen: im Leben Raphaels erklärte er die Gestalt in der Muschel für Galatea, ohne über ihr Verhältnis zur Nymphe etwas hinzuzufügen. Im Leben des Markanton sollte eine von Galateas Nymphen geraubt werden. In dem des Peruzzi aber wird Galatea selbst geraubt: hier hat also auch Vasari diejenige Figur als die Hauptperson der ganzen Komposition vor Augen gestanden, die sich vorn links in den Armen Polyphems windet.

Pontanos Verse sind Gelegenheitsgedichte. Er hat im Neapel des Quattrocento gelebt, als wohne er noch im alten Neapolis. Die kleinen Erlebnisse, die uns aus seinen Versen wie Bilder des Theokrit entgegenspringen, sind antik empfunden, gedacht, gedichtet. Keine absichtliche, sondern eine zwanglose Wiederholung des großgriechischen ungebundenen Lebensgenusses. Pontano würde auf dem Parnasse in der Camera della Segnatura sicher zu finden sein, wären wir heute imstande, ihn da wiederzuerkennen.

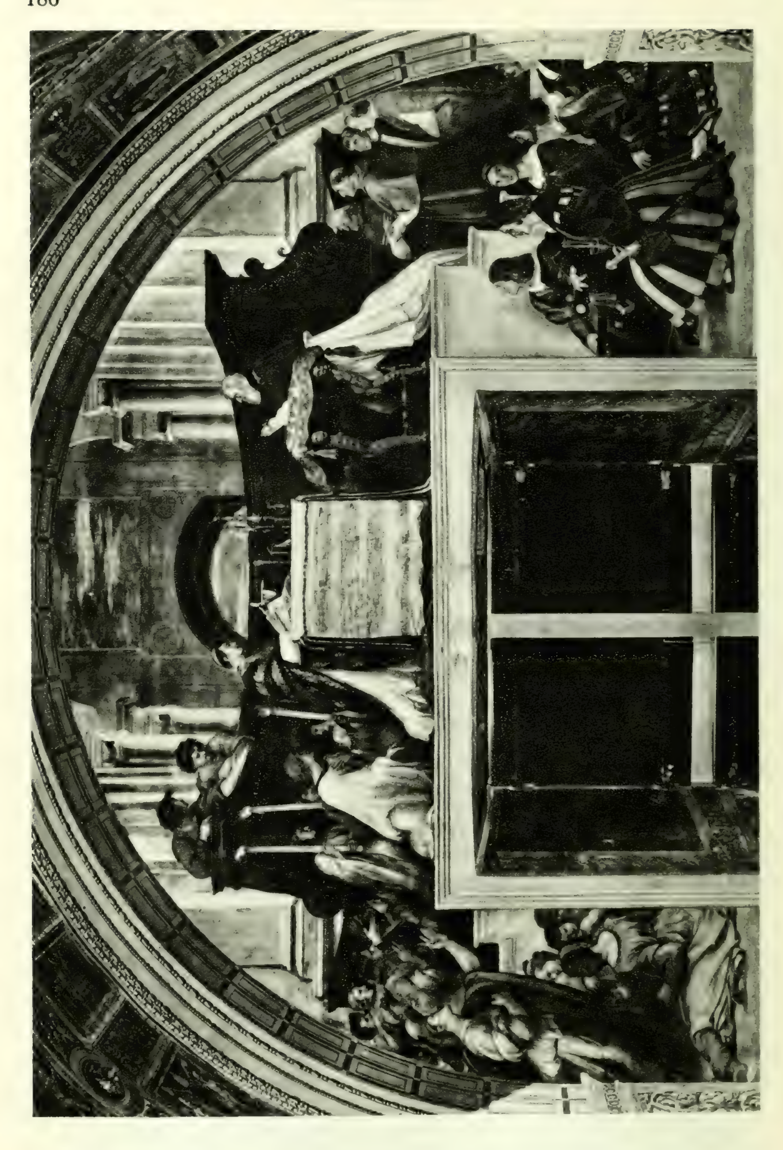
Auch zu einem „Parisurteil" Raphaels, das in einem Stiche Markantons erhalten blieb und vielleicht für die Farnesina als Seitenstück der Galatea bestimmt war, wurde, scheint es, der Text eines neapolitanischen Dichters benutzt: des Sannazar, berühmter noch als Pontano. In einem prosaischen Stücke beschreibt er die von Raphael dargestellte Szene. Daß Sannazars Gedichte Raphael bekannt waren, bestätigen dessen eigene dichterische Versuche, in denen wir Wendungen Sannazarischer Sprache wiederfinden*).

Lasse ich den gesamten inneren Wandschmuck der Farnesina vor meinen Blicken vorüberziehen, so steigt mir nun doch aber als Entzückendstes darin ein in ihren oberen Zimmern sichtbares Gemälde in der Erinnerung auf, das Raphael nicht gemalt hat.

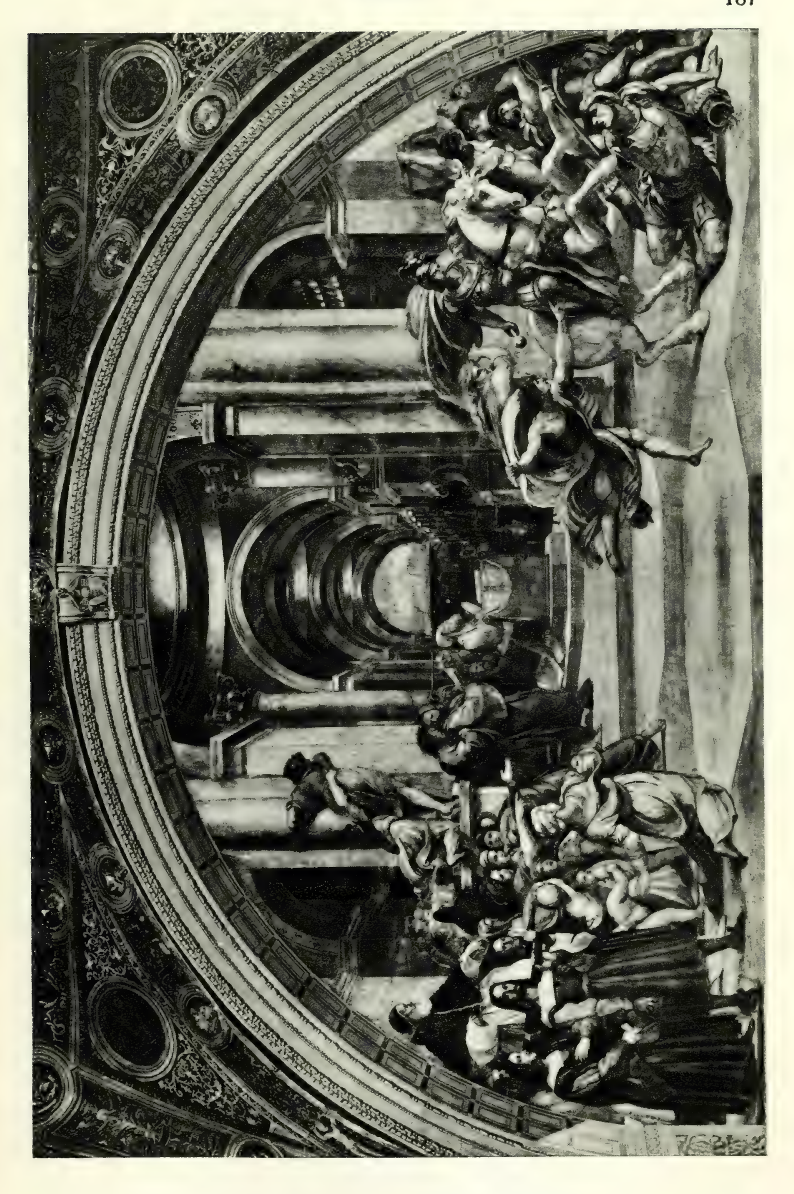
*) Von Sannazar ist auch das Gedicht von der Geburt Christi, das, in lateinischen Hexametern gedichtet, Gottvater und die übrigen Himmelsbewohner in einen homerischen Olymp verwandelt. Es ist Clemens VII. zugeeignet. Maria erscheint darin wie eine heidnische Gottheit.



SCHWEIZERGARDE
Ausschnitt aus „Messe von Bolsena“



DIE MESSE VON BOLSENA
Fresko. Camera d'Eliodoro des Vatikans. 1511—1514



DIE VERTREIBUNG DES HELIODOR
Fresko. Camera d'Eliodoro des Vatikans. 1511–1514



PAPST JULIUS II.
Ausschnitt aus „Vertreibung des Heliodor“

Denn nur eine Rötelzeichnung von ihm ist vorhanden, die die erste Grundlage der Komposition bildet. Es rührt von einem Meister her, der nicht Raphaels Schüler war, sondern den er in Rom vorfand, als er im Vatikan zu malen begann, und dessen Bildnis er neben seinem eigenen auf die Schule von Athen brachte. Ein selbständiger Künstler, der in Mailand neben Luini und Lionardo begann, aus Siena stammend, wo seine besten Sachen heute noch stehen: Sodoma. Er ist es, der die Familie des besiegten Darius vor dem siegreichen Alexander und dessen Hochzeit mit Roxane auf die Wände eines der oberen Zimmer der Farnesina gebracht hat. An diese Werke denke ich zuerst, wenn die Farnesina genannt wird. Sie sind märchenhafter als Raphaels Malereien.

Jede der beiden Fresken Sodomas nimmt für sich eine Wand des durch dunkle, schwere Kassettierung gedrückten Gemaches im oberen Stockwerke ein. Sodoma, wie die gesamte mailändische Schule, war weniger auf reale Natur als auf verführerische Wirkung aus. Die Beschreibung eines antiken Gemäldes, die Lucian gibt, hat ihn zu Roxanes Hochzeit angeregt. Man vergißt das Werk nicht wieder. Ein kniender Amor löst der auf dem Lager sitzenden Königsbraut die Sandalen von den Füßen, ein anderer hat ihr die leichtdurchsichtige Hülle von der Schulter genestelt.

Nur eine schöne Zeichnung also haben wir, die auf Raphael als den ersten Erfinder des Gemäldes hindeutet: auf ihr finden wir einen jugendlichen Frauenkörper, der auch auf anderen Studienblättern Raphaels für die Gemälde der Farnesina wiederkehrt. Drei Jahre vor seinem Tode war das. Zwei von diesen Blättern zeichnen sich dadurch aus, daß jedesmal auch der Kopf und das Antlitz sorgfältig gezeichnet sind und daß die wiederkehrende Ähnlichkeit unverkennbar ist. Eines der Zwickelgemälde der unteren großen Loggia zeigt Venus, welcher Psyche, vor ihr kniend, die Büchse der Pandora darreicht. Sie hat sie aus der Unterwelt geholt und die Gewährung ihres Glücks hängt daran. Venus, halb erstaunt, halb als wolle sie im Scherz die Annahme verweigern, hebt beide Hände in die Luft. Für diese Venus zeichnete Raphael den herrlichen Körper der jungen Frau zuerst. Antlitz und Gestalt*) übertreffen auf dem Blatte, auf dem jeder Strich von Raphael ist, bei weitem das oft übermalte Gemälde selbst[64]). Zum zweiten Male, noch lebendiger, jugendlicher finden wir die Gestalt

*) Lille, Musée Wicar.

[64]) *Abb. S. 391.*

auf dem Studienblatte zu den drei Grazien, die, bei Psyches Hochzeit sie und Amor mit ihren Gaben überschütten. Derselbe herrliche Körper, dasselbe Antlitz und zwar mit einer auffallenden Besonderheit: das Haar nämlich trägt die junge Frau, die hier als Modell diente, schlicht über die Stirn geteilt, aber es erscheint die eine Hälfte etwas voller im Haar, als stehe es hier ein wenig dichter, und gerade wo es sich teilt, sind ein paar Strähnen frei geworden, ohne dahin oder dorthin sich anzuschließen. Daran erkennen wir am sichersten, daß es immer dasselbe Antlitz sei. Um dieselbe Zeit auch malte Raphael die Große Madonna des Louvre, und auch für diese haben wir eine Rötelzeichnung, die abermals diese Gestalt wiedererkennen läßt. Und als Schluß: man glaubt Züge dieses Antlitzes auf der Sistina wiederzuerkennen.

Vasari aber erzählt von einer Frau, von der Raphael nicht getrennt sein wollte, als er in der Farnesina malte. Um ihretwillen habe er die Dinge da vernachlässigt. Und endlich sei seinen Freunden nichts übrig geblieben, als sie zu ihm auf die Gerüste zu bringen, so daß er durch sie selbst nun bei der Arbeit festgehalten wurde.

ACHTES KAPITEL

DIE LETZTEN WERKE

Transfiguration. — Der Sieg Konstantins über Maxentius. — Raphaels Tod

---

1

DIE VERKLÄRUNG CHRISTI

(Abb. S. 437)

Das Gemälde der Verklärung Christi bedeutet den Abschluß der Bemühungen Raphaels, ein Bild Christi zu gestalten.

Er und Michelangelo schienen, gleich im Beginne ihrer Laufbahn ein jeder, in Pietà und Grablegung das gegeben zu haben, was am dringendsten von den bildenden Künstlern ihrer Zeit gefordert wurde: das Christusideal, bei dessen Anblick man sich beruhigen könnte. Die Aufgabe aber verlangte bald eine andere Lösung. Neue Ansprüche erhoben sich aus neuen Anschauungen. Ihr Lebenlang haben Michelangelo und Raphael ihnen gerecht zu werden versucht. Von Michelangelo jedoch ist überhaupt nichts Besseres mehr geschaffen worden, so oft er auch von frischem ansetzte; Raphael dagegen hat für den über das Irdische hinaus erhöhten Christus in der Transfiguration den abschließenden Typus gefunden. Für den irdisch-lebenden Christus gelang es ihm nicht.

Das Christusideal der im Quattrocento erzogenen Künstler genügte dem Cinquecento immer weniger. Es lag das in Verhältnissen, deren Einfluß im Cinquecento ebenso sicher sich geltend machte, als bestimmte Ursachen den Umschwung der Anschauungen im Quattrocento hatten hervortreten lassen. Es handelt sich um ein historisches Gesetz: nationalen geistigen Umschwüngen entspringen materielle Umwälzungen, die, anfangs nur nebenherlaufend, die Oberhand gewinnen und dann wieder in den geisti-

gen Dingen den Ausschlag geben. Es tritt der Moment ein, wo die Männer des geistigen Überganges die rechten Wege, um abermals fortzuschreiten, nicht mehr finden. Die neue Bewegung selbst erzieht diejenigen erst, von denen sie später getragen wird. Diese neuesten Leute geben so lange den Ausschlag, bis das Spiel sich abermals wiederholt. Im Quattrocento waren die Bürgerschaften der beste Boden für die fortschreitenden Gedanken gewesen, die die Städte sich zum Vorteil ausnutzten: in den Städten wurde die Reform der Kirche vorbereitet. In der Fortentwicklung des Cinquecento aber kamen neben den Städten die Fürsten empor: die, welche die Umgebung der Fürsten bilden, von ihnen abhängen und an den Höfen ihre Karriere machen, werden nun die Träger der Streitigkeiten, in die die Gedankenkämpfe und Kriege des Zeitalters der Reformation auslaufen. Der nachwachsenden jüngeren Generation des Cinquecento ward es zu enge in den Städten. Die bürgerlichen Verfassungen hatten etwas hart Egoistisches in den Rangverhältnissen, etwas Unbarmherziges in den Gesetzen, etwas Grausames in ihrer Durchführung, wie wir sie heute in der Schweiz noch beobachten und aus Kellers Dichtungen lernen. Wer städtischem Gerichtsverfahren anheimfiel, ging furchtbaren Erlebnissen entgegen, denn Kollegien, die objektiv zu urteilen haben, dürfen der Menschlichkeit wenig Gehör geben, auch wenn die einzelnen Mitglieder gütige Naturen sind: mit dem Eintritt der Fürstenherrschaft war dem persönlichen Ermessen und der Gunst, aber auch der Gnade Raum gegeben. Talentvolle Männer hatten, wenn ihnen die Vater*stadt* fehlte, im Dienste des Fürsten das Vater*land* als festeren Halt unter den Füßen. Unterwerfung aber in geistigen Dingen wurde gefordert.

Dieser Umschwung der Verhältnisse hat im neuen Jahrhundert die alte florentinische Freiheit des Quattrocento unmöglich gemacht, so daß die unbeschränkte Herrschaft der Herzöge, obgleich sie die bürgerliche Organisation der Stadt, nun ihrer Residenz, zerstörten, in Toskana, ja in Florenz selber endlich populär werden konnte. Nur in dem von einer Anzahl fürstlicher Familien regierten Venedig ist es einem einzelnen Hause nie gelungen, obenauf zu kommen. Unter der Herrschaft einer erleuchteten Aristokratie stehend, hatte Venedig Anfang des Cinquecento, als man in Rom selber noch zum Teil an eine freiwillige Reform der die Kirche repräsentierenden Geistlichkeit glaubte, den Schutz der freien Ideen in Italien übernommen.

Die große Angelegenheit der ersten Hälfte des Jahrhunderts war, ob Frankreich oder Habsburg den Sieg in Europa davontragen werde und ob die siegende Macht mit Hilfe der liberalen Ideen in Rom selber die Obermacht gewönnen. Diese Gedanken bewegten ohne nationale Unterschiede ganz Europa gleichmäßig. Raphael und das Rom Leos X. war mit vollem Interesse an ihnen beteiligt. Zu Raphaels Zeiten bekämpften sich die Parteien im Vatikan und die liberale glaubte nicht, daß sie unterliegen werde. Ein guter Gradmesser für diese Dinge ist die Korrespondenz des Erasmus, weil dieser mit allen Parteien in Verbindung stand und ihm über alle berichtet wurde. Die Briefe müssen freilich in ihrer echten Gestalt und der richtigen Datierung erst noch herausgegeben werden.

Zu verfolgen, wie diese Bewegung in der bildenden Kunst ein Echo fand, gehört zu den anziehendsten Betrachtungen. Zugleich aber zu den schwierigsten Untersuchungen, weil die Fülle des Materiales so groß ist. Einzelne Werke zu beurteilen, fällt nicht schwer, ganz im allgemeinen Epochen festzustellen, trägt man Scheu. Über das florentinische Christusideal im Quattrocento habe ich gesprochen: den allgemein gültigen Christus des Cinquecento haben weder Rom noch Florenz, sondern hat Venedig geschaffen. Dem zwischen hohen einheimischen Familien unabhängig hoch emporkommenden Tizian gelang es, den Christus zu gestalten, dem die Bolognesen, Spanier und Rubens dann europäische Geltung verschafften. Vornehmheit und Eleganz wurden von den himmlischen Heerscharen nun verlangt. Wie sie früher den bürgerlichen Bevölkerungen der Städte entsprochen hatten, begehrte der Adel nun, daß der Himmel von seinesgleichen bewohnt werde. Der den Fürsten nahestehende Edelmann des Zeitalters der Reformation und des darauf folgenden wurde als imponierendes Ideal der Männlichkeit populär in Europa. Wenn Christus früher mit den Armen und Niedrigen zu Tisch sitzend, arm selber, erschien, zeigen die Venezianer, Paul Veronese voran, ihn in Gestalt eines durch die Länder pilgernden Prinzen, dem, wo er einkehrt, in den vornehmsten Häusern glänzender Empfang zuteil wird. Seine früher bescheidenen Genossen werden zu hohem Range und höfischer Sitte erhoben, und wenn Tafel gehalten wird, sitzt er in den Manieren eines vollendeten Edelmannes obenan. Tizians „Christus mit dem Zinsgroschen" ist das früheste Denkmal dieser neuen Auffassung. Zwar ist er von diesem aristo-

kratischen Wesen nur erst wie von einem sanften Parfüm durchzogen, in dieser Richtung aber wurde fortgeschritten und Rubens zuletzt hat sie zum äußersten verfolgt. Immer blieb im Quattrocento, dessen Künstler das Real-Natürliche in Christus beinahe roh darstellten, zwischen Christus und denen, mit denen er verkehrt, eine Kluft, die seine Gedanken von denen der Menschen trennt: die Venezianer des Cinquecento hoben diesen Unterschied auf. Nicht nur ist Christus in seiner Erscheinung Mensch wie andere Menschen, sondern er denkt und empfindet auch wie sie. Etwas Bühnenhaftes kommt in seinem Auftreten zur Darstellung. Fast möchte ich sagen, etwas Gladiatorenhaftes, als erleide er nicht für die Menschheit den Tod, die er erlösen will, sondern als sterbe er nur, um Fürsten und ihrem Hofstaate ein elegant erbauliches Schauspiel zu bieten. In diesem Sinne z. B. hat Lebrun für seine allerchristliche Majestät den König von Frankreich die Kreuzigung gemalt, die Edelincks Kupferstich dann berühmt gemacht hat.

Nicht nur die Gestalt Christi aber kommt hier in Betracht, sondern die gesamte kirchliche Malerei steht mit den äußeren Verhältnissen der Epochen stets in natürlichem Zusammenhange. Ich habe bei Raphaels florentinischen und seinen römischen Madonnen den Umschwung der Anschauungen erörtert. Alle Bewohner des Himmels machen ihn mit. Das Ideal des jugendlichen Johannes empfängt zu Anfang des Cinquecento neue Gestaltung. Jeder Kunstfreund, der Florenz besucht hat, kennt den Johannes des Andrea del Sarto, eines Meisters, der neben Raphael und unabhängig von ihm zu den ersten seiner Zeit gehört. Den von schwärmerischen Gedanken erfüllten Jünglingskopf, den Andrea dem Heiligen verlieh, vergißt niemand wieder. Schönheit, Geist und edle Geburt sprechen aus ihm uns an. Auch Raphael hat einen Johannes in diesem Sinne gemalt, das Gemälde fällt in seine letzten Jahre. Etwas fürstlich Repräsentierendes liegt in der tadellosen Gestalt. Eine gewisse Hoheit irdischer Art. Niemals aber erniedrigt die ältere römische und florentinische Schule diese fürstliche Güte zu bloßer Liebenswürdigkeit.

Raphael und Michelangelo und die römisch-florentinischen Künstler empfanden wohl, daß das Quattrocento abgetan sei, und in ihren Werken stehen uns ihre noch kaum übersehbaren Versuche vor Augen, den neuen Ansprüchen zu genügen. Niemals aber haben sie die Wege der Venezianer betreten: Rom war ihre

Stätte: die antike Kunst beherrschte Künstler und Publikum dort gleichmäßig. Wenn wir von Raphael aus den Jahren seiner Meisterschaft so wenig Gemälde haben, auf denen Christus erscheint: kein Abendmahl, kein Weltgericht, keine Kreuzigung, so lag der Grund vielleicht in Raphaels Empfinden, er werde für das, was er bei solchen Aufgaben den Geboten seiner eigensten Phantasie nach hervorgebracht haben würde, bei seinem Publikum kein Verständnis finden. Denn den Naturalismus des Quattrocento wollten die Römer nicht mehr und auch Raphael war er fremd geworden, die Aufnahme der Antike aber ohne weiteres lag außerhalb der Anschauungen Raphaels. Beim Teppichkarton „der Berufung Petri" haben wir gesehen, wie er sich nachträglich den Anforderungen anbequemen mußte, die im Geschmacke des Vatikans und der Römer lagen.

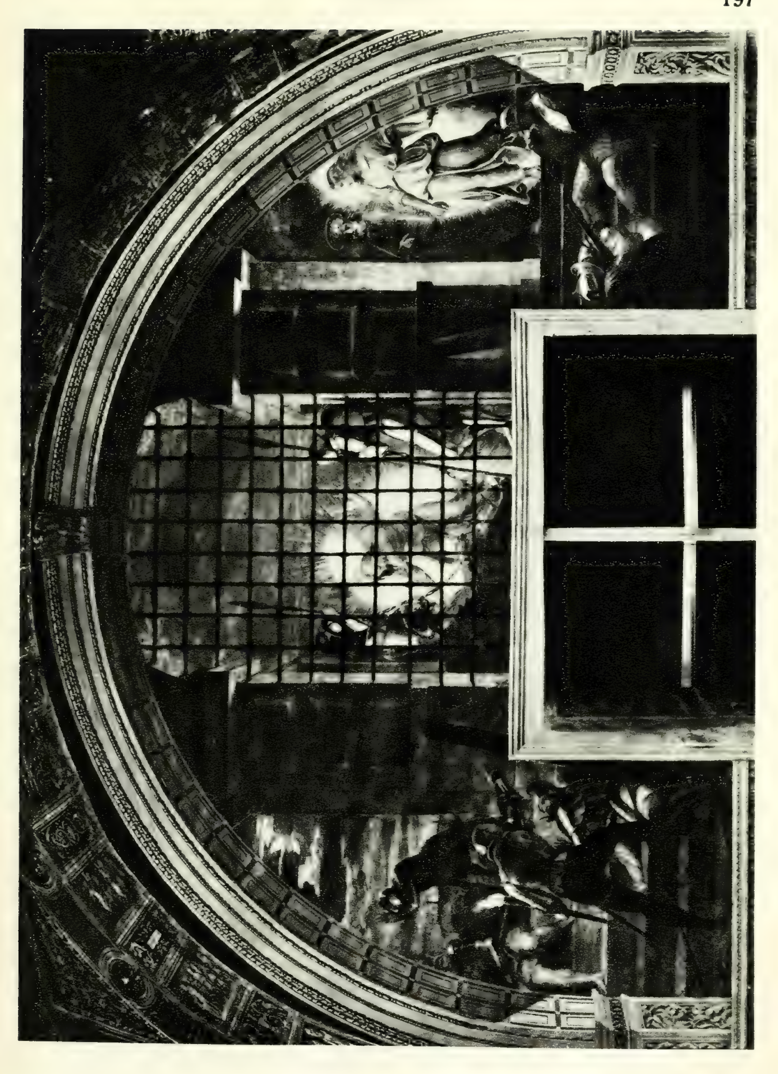
Auf der Disputa schon war, bald nach der Grablegung, Christus darzustellen: in thronender Stellung, als dritte Person der Dreifaltigkeit erblicken wir ihn. Der Einfluß der Antike zeigt sich in dem verallgemeinerten Antlitze. Vielleicht wählte Raphael diese, das Individuelle verwischende Auffassung, weil Gottvater emporragend sich über Christus erhebt: ihm mußte auf dem Gemälde die höchste Bedeutung gegeben werden. In der Gestalt eines mit der Macht seines Blickes das Weltall durchdringenden, keineswegs altersverwitterten Greises, dessen feierlich erhobene Hand die Harmonie des Weltgetriebes im Takt zu halten scheint, ist diese Figur nicht aller individuellen Form bar, sondern hält menschliche Realität fest. Nichts aber mehr von der leise gebeugten, wehmutsvollen, großväterlichen Art des Quattrocento, sondern hochaufgerichtete Majestät. Christus unter ihr durfte diese Erscheinung nicht beeinträchtigen und Raphael nahm ihm alle menschliche Besonderheit.

Auch Michelangelo hat das Antlitz und die Gestalt Gottvaters, die erhabenste Schöpfung seiner Phantasie wie die der modernen Kunst überhaupt, aus dem Menschlichen allein entwickelt. Die männliche Gestalt gewinnt im höchsten Alter manchmal etwas großartig Allgemeines: wie diese übermenschlich Alten sich über das gewöhnliche Maß der Jahre erheben, scheinen sie, im Besitz höchster Erfahrung und Weltbetrachtung, sich der Individualität zu entäußern. Bei der Gestaltung Christi dagegen, der als ewig jugendlich gewisse Eigenschaften der Jugend nicht entbehren durfte, der schön und kraftvoll erscheinen mußte, lehnte Michel-

angelo sich weniger an die Natur als an die Antike an, die allein die höchste Idee jungmännlicher Vollkommenheit auszudrücken fähig schien. Michelangelo hat im Laufe seiner siebzigjährigen Tätigkeit viele Darstellungen Christi geschaffen, meist nur in Zeichnungen, nicht für größere Kreise also*). In diesen sämtlichen Werken hat er den von ihm in der Pietà beschrittenen Weg verlassen und nach anderer Seite einen neuen gesucht. Es ist auf den Unterschied hingewiesen worden, der bei der Auffassung der Erscheinung Christi längst waltete: der Lehre der Kirche zufolge erhob er sich aus seinem Sarge in den Formen eines riesenhaften Helden, um in die Hölle hinabzusteigen, die von den Teufeln verteidigten Tore der unterweltlichen Gefängnisse aus den Angeln zu reißen und die höchsten Personen des Alten Testamentes, Adam und Eva an der Spitze, zu befreien. So heldenmütig zeigt Christus sich stets, wenn er nach seinem Tode erscheint. Für diese Riesengestalt waren die antiken Vorbilder willkommen. Bald aber wurde dies Gewaltige auch für die Szenen des Lebens Christi vor seinem Tode verlangt, drang zuerst in die Passion ein und wurde endlich überhaupt maßgebend. Das Heldenmäßige des Ghiberti trat von anderer Seite her wieder in sein Recht. Michelangelo formte in dieser Richtung ein neues Ideal. Sein Christus, den er für Sebastian del Piombo für die Kapelle Borgherini in San Pietro in Montorio zu Rom zeichnete, hat die tadellosen Glieder eines Halbgottes, der seinen Peinigern freiwillig still hält und der, wenn er wollte, sich sofort frei machen und sie in die Flucht jagen würde.

Auch das byzantinische Christusideal, die in starrer Großartigkeit in die Länge gestreckten Züge, war im Laufe von Jahrhunderten aus dem antiken Jupiterkopfe in natürlicher Umbildung entstanden. Die römisch-christlichen Sarkophage zeigen noch ein Schwanken zwischen Apollo und Jupiter. Ein Sarkophag des vierten Jahrhunderts im Lateran trägt in zwei verschiedenen Darstellungen beide Typen zu gleicher Zeit. Wieder nun boten zu Anfang des Cinquecento Apoll- und Jupiterbilder sich zur Auswahl: für Michelangelo war die Anlehnung an den Apollotypus eine Rettung, als er das Weltgericht malte. In der Gestalt dieses Gottes der Rache, den Michelangelo bis auf den Haarschmuck

*) Einige dieser Blätter, von sorgfältiger Durchführung, sind nicht als Studien oder Skizzen, sondern als Kunstschöpfungen anzusehen, denen die Form einer Zeichnung gegeben war.



DIE BEFREIUNG PETRI AUS DEM GEFÄNGNIS
Fresko. Camera d'Eliodoro. 1511–1514



Mittlerer Teil des Freskos
„DIE BEFREIUNG PETRI“

nachahmt, erscheint Christus an der Wand der Sistinischen Kapelle als Richter der Menschheit. Michelangelos Christus in Santa Maria sopra Minerva aber könnte auch einem Johannes angehören. Der kolossale Marmorkopf in der Engelsburg, den Montelupo wohl unter Michelangelos Einfluß arbeitete, bietet in gleicher Weise eine Vermischung realer und antiker Elemente. Nur im höchsten Alter hat Michelangelo in jener Gruppe, die als hinterlassene unvollendete Arbeit im dämmernden Lichte des Florentiner Domes steht, sein allerletztes Wort gesprochen, indem er den vom Kreuze genommenen Christus zugleich als elenden Toten und als von höchster Schönheit übergossen zu meißeln unternahm: die einzige Figur, die unter den vieren, aus denen die Gruppe besteht, in allen Teilen völlig vollendet ist. Die alte Anschauung seiner Jugend, zu der Michelangelo zurückkehrte[65]).

Wir fragen nun noch, was Lionardo tat. Der Sage nach wäre der in der Mitte des Abendmahles zu Mailand sitzende Christus überhaupt nie von ihm vollendet worden. Zu sehen ist auf der Wand nichts mehr und auch die Handzeichnung der Ambrosiana gewährt nur die zweifelhaften Anfänge eines Antlitzes. Ich glaube, daß Lionardo den Kopf vollendete, anders aber, als diese Zeichnung andeutet. In Ponte di Capriasca bei Lugano findet sich eine übermalte, in vielen Teilen aber wohlerhaltene Kopie des Mailänder Abendmahles. Christi Antlitz ist völlig durchgeführt und erinnert, obgleich übermalt, an den großen Bronze-Christus der Gruppe des Verrocchio (der Lionardos Lehrer war) an der der Straße zugekehrten äußeren Wand der Kirche Or San Michele in Florenz. Am schönsten aber wird, was Lionardo gewollt hat, durch den wunderbaren Ecce Homo des Berliner Museums dargestellt, den ich ihm zuschreibe. Soll dieses Gemälde aber nur als namenlose Arbeit der Mailänder Schule gelten, so kann es auch dann Lionardos Anschauung wiedergeben. Auf Lionardo ist auch wohl das Christusantlitz zurückzuführen, das sein Schüler Solario verschiedenfach wiederholt hat und das als das eigentümlichste von allen gelten muß. Meinem Gefühle nach ist Tizians Zinsgroschen eine Nachbildung des Christus mit Judas, wie sie auf dem Abendmahle zu Mailand 1516, als Tizians Werk entstand, noch unberührt dastanden. Ob ich hier recht habe, wird sich nie zeigen lassen, falls nicht Lionardos echte Skizze zum Vor-

[65]) *„Leben Michelangelos“, Phaidon-Ausgabe, Tafel 10, 11, 98, 100, 112 bis 115, 131, 145—148.*

schein kommt. Zur römisch-florentinischen Kunst gehört Lionardos Abendmahl nicht. Es ist eine Erscheinung für sich, ein Mailänder Produkt. —

Zu gleicher Zeit etwa mit der Disputa malt Raphael die „Vision des Ezechiel“, auf der Christus, wie Vasari schon sagte, in der Art eines Jupiter dargestellt wird[66]. Das Gemälde ist von kleinem Formate, aber kolossal gedacht. Längere Zeit davorstehend, glaubt man eine Malerei, die eine große Wand bedeckt, wie aus der Ferne zu betrachten. Denn es haben Kunstwerke neben dem wirklichen ein inneres Maß, das besonders dann hervortritt, wenn wir uns ihrer erinnern, und das selten mit dem wirklichen übereinstimmt.

Ich weiß nicht, ob Raphael bei der Vision des Ezechiel die Bibel nachgelesen hat. Es liegt uns ob, Text und Gemälde zu vergleichen. Ezechiels Vision ist, wie das alte Testament sie beschreibt, eine Folge von in plötzlichem Wechsel sich ablösenden Lichterscheinungen. Wirbelwinde bringen von Norden her eine ungeheure finstre Wolke, goldnes Feuer um sie her und aus ihr hervorbrechend. In ihrer Mitte vier beseelte Wesen mit einem Menschenantlitze dazwischen. Jedes hat vier Antlitze und vier Schwingen; die Füße sind ausgestreckt; ihre Sohlen sind wie die eines Kalbes; Menschenhände haben sie unter den Flügeln nach vier Seiten hin; mit den Flügeln stoßen sie aneinander; jedes aber schreitet dahin vor, wohin sein Antlitz gerichtet ist. Eins scheint ein Mensch, eins ein Löwe, eins ein Stier, eins ein über allen schwebender Adler. Diese Tiere schweben vorwärts, kehren zurück, Flammen sprühend in der Geschwindigkeit eines Blitzes. Nun erscheint ein Rad mit vier Antlitzen. Dieses Rad ist wie das Meer und seine Bewegung mischt sich in die der Tiere, bis endlich, nachdem die Beschreibung dieses Kreislaufes in gewaltigen Vergleichen weitergeführt worden ist, ein friedlicher Regenbogen das ungeheure Ereignis abschließt. Ich gebe hier im Auszuge, was die Phantasie eines einfachen Lesers etwa aufnehmen und zurückbehalten wird. Wer Ezechiels Kapitel durchliest, könnte zu Mute sein, als sei ein Gewitter in Bildern vor ihm vorübergegangen. Wenn ein Künstler heute den Auftrag erhielte, dergleichen zu malen, würde vielleicht eine phantastische Landschaft daraus werden in kolossalen Maßen, von einem Maler wie Böcklin etwa auszuführen. Das Charakteristische der

---

[66]) *Abb. S. 410.*

Vision ist, wie beim Einbrechen eines Naturereignisses, das plötzlich Neue, das von Szene zu Szene immer betäubender wird.

Nun Raphaels Gemälde. Eine ineinander gefügte Gruppe von Menschen und Tiergestalten schwebt über einer stillen Landschaft, sanft getragen von der Luft, die keine Falte der Gewänder aus ihrer Lage bringt. Der Glanz des offenen Himmels, umgeben von einer dunklen Wolkenmasse, bildet die Tiefe, aus der die Gestalten uns entgegenkommen; ihre Beleuchtung aber ist eine so natürliche, mäßige, wie nur ein heiterer Himmel oder ein wohlbelichtetes Atelier sie liefern kann, und die Details der Figuren lassen sich betrachten, als hielten sie still. Freundlich ist das Ganze. Ein auf dem Gewölk wie auf einer Wiese hingestrecktes Rind blinzelt mit halb emporgewandtem Haupte zu Christus behaglich auf. Aus der Gestalt „des Menschen", der in unserer Phantasie ungeheuren Wolkenbildern verwandt scheint, ist ein schlanker Mädchenengel mit demütig vor der Brust gekreuzten Händen geworden. Dem Frieden dieser beiden Geschöpfe entspricht das stille Verhalten des Löwen und das des Adlers, und Christus selbst scheint wie von einem im Äther schwimmenden Throne seine Augen auf die Erde hinabzusenken, etwa wie Zeus vom Ida herunter Troja und das Meer zu seinen Füßen liegen sah. Die Verbindung antiken Kunstgefühls und christlicher Vorstellungen ist eine Tatsache in dieser Komposition. Wie die gemalten Propheten Michelangelos hat sie etwas Bildhauermäßiges, während das Eigentümliche des biblischen Berichtes von der Vision des Ezechiel in der Umrißlosigkeit und Maßlosigkeit der Übergänge von Licht und Dunkel besteht.

Daß Äußerste in antik-bildhauermäßiger Darstellung heiliger Begebenheiten lieferte Raphael endlich in den Zeichnungen für die Kapelle Chigi in Santa Maria del Popolo, wo Gottvater als Schöpfer des gestirnten Himmels wie ein Jupiter die Mitte hält und die Planeten als heidnische Gottheiten dargestellt sind, denen er durch Genien seine Befehle zukommen läßt.

Um dieselbe Zeit, wo Raphael an den Kartons für die Teppiche arbeitete, hatte er eine Kreuztragung: „Spasimo" zu malen[67]). Es ließe sich wieder sagen, die Teppiche seien in der herrlichsten historischen Prosa erzählt, die Kreuztragung in Versen. Ein Übermaß innerer und äußerer Bewegung macht sich auf ihr geltend. Zwei Gestalten besonders lassen erkennen, was

[67]) *Abb. S. 374.*

ich mit diesem Vorwurfe meine: links am Rande die äußerste Figur: der uns den Rücken voll zuwendende athletisch gebaute Mann, der Christus an dem ihn umgürtenden Stricke empor- und weiterreißen will; und rechts die äußerste Figur: die mit gestreckten beiden Armen auf den Knieen sich vorbeugende Maria, die, vor der Christus niederbricht. Beide Gestalten hatten wir auf dem Urteil Salomonis (an der Decke der Camera della Segnatura) schon vor Augen: es entspricht ihm der Henkersknecht, der das Kind zerteilen soll, und die Maria erinnert an die eine der beiden Mütter, die das Kind als das ihrige in Anspruch nehmen[68]). Das Zurschautragen des Gegensatzes brutaler unbarmherziger Kraft und mütterlicher Verzweiflung war beim Urteil Salomonis nicht minder berechtigt gewesen: in wie gemäßigter Form aber ließ Raphael es dort erscheinen, im Vergleich zum Spasimo. Woher floß das theatralisch-pathetische Wesen in dies und einige andere spätere Werke so auffällig hinein?

Wenn wir bei seinen frühesten Arbeiten feststellen durften, wie weit Fremdes und Eigenes darin sich vereinige, so wird dies für die letzten Werke schwer. Raphael schreitet fort und seine Erfahrung dehnt sich aus: wie wollten wir überblicken, was bei der gestaltenden Arbeit in seine Phantasie mehr oder weniger stark und bewußt miteintrat? Erinnerungen, neu erfahrene Eindrücke, Nachahmung mußten ihre Macht bewähren. Am wenigsten ist in späterer Zeit bei ihm der Einfluß, den die Antike auf ihn hatte, nachzuberechnen. In den ersten Zeiten läßt sich verfolgen, wie Raphael einzelne antike Motive in seine eigenen Formen zu bringen versucht; von Bramantes Tode aber an, wo er in amtliche Fürsorge für die Ausgrabungen eintrat, erweitert sich deren Einfluß in bedeutendem Umfange. Ohne Zweifel hatte Raphael damals zu konstatieren, welche antiken Werke in Rom vorhanden waren, und aus gelegentlicher Kenntnisnahme ward eindringendere Untersuchung. Was dabei in Besitz seiner Phantasie überging, weiß niemand. Ich begegne der Behauptung, für den Christus der Kreuztragung habe Raphael der Laokoonkopf vor Augen gestanden. Natürlicherweise hat Raphael den Laokoon gekannt, denn die Gruppe stand in Rom und die Zeichnung, nach der Markanton sie stach, ist aus Raphaels Schule hervorgegangen. Auch scheint mir der Adam des Sündenfalls an der Decke der Camera della Segnatura das im

[68]) *Abb. S. 118.*

Vergleich zur ersten Skizze so ganz veränderte Motiv der Beinstellung dem Laokoon zu verdanken*). Beim Christus der Kreuztragung dagegen finde ich weder im Antlitz noch sonstwo eine Verwandtschaft mit Laokoon Bekundendes. Von anderen ist herausgefunden worden, Raphael habe sich das betreffende Blatt der großen Dürerschen Passion als Vorbild genommen, und von wieder anderen wird Martin Schöns großer Stich der Kreuztragung genannt. Raphael hat jedoch vielmehr die Kreuztragung der kleinen Dürerschen Holzschnittpassion vor Augen gehabt, die reifste unter den vier Passionen Dürers, die wie aus einem Gusse ist. Aus diesem Holzschnitte kam das Raphaels Wesen eigentlich Fremde in das Gemälde hinein: der Zug grausamer Vernichtung, der sonst keine Auflösung findet. Hingesunken und mit straffem Arme sich auf einen Stein stützend, sieht Christus in seiner Qual zu der ihm die Arme entgegenhaltenden Mutter herüber, als wolle sie helfen und könne nicht, und blickt zugleich uns an, als suche er angstvoll im ungewissen jemand, der ihm und ihr zu Hülfe käme. Das einzige Beruhigende ist das Zugreifen des Mannes hinter Christus, der ihm den Kreuzbalken von der Schulter hebt und in der Anstrengung seiner nackten kräftigen Arme das Gewicht der Last bekundet, die Christus zum Sturze niederdrückt. Dürer besaß alle Mittel, das darzustellen. Nicht bloß in seinen Passionen, sondern auf besonderen Blättern hat er den Ausdruck des Leidens Christi uns vor die Blicke gebracht und die Naivität dieser Arbeiten, aus denen, so grausam die Bilder sind, doch so tiefes Mitgefühl

---

*) Ich habe die Beobachtung schon vor Jahren gemacht, bisher aber nur in meinen Vorlesungen, wo mir das Material zur Hand war, gelegentlich davon gesprochen.

Über das Dürersche Christusideal habe ich in meiner Besprechung des Berliner Dürerschen Handzeichnungswerkes (Fünfzehn Essays, 1884, S. 515) gehandelt. Die Frage, wieweit Raphael hier der deutschen Kunst verpflichtet sei, ist von verschiedenen Kunstforschern, die hier das Wort ergriffen haben, eingehend besprochen worden.

Daß Raphael die Blätter der übrigen Passionen Dürers (soweit er sie erlangen konnte) nicht gekannt habe, behaupte ich nicht, ebensowenig, daß ihm Martin Schöns Stich unbekannt gewesen sei. Im Gegenteil, die Werke der deutschen Stecher und Holzschneider kannte er wohl zum größten Teile, für die Kreuztragung aber ist die kleine Holzschnittpassion in erster Linie entscheidend gewesen.

Wichtig ist aber weniger dies, als der Umstand, daß Raphael sich für die Gestalt Christi an einen deutschen Meister wandte.

spricht, macht sie erträglich. Raphael aber war für dergleichen nicht geschaffen. Davon war oben schon die Rede. Er hat außer einer ganz frühen, von Perugino so gut wie abgeschriebenen Kreuzigung, einem kleinen ornamentalen Gemälde, kein Bild des leidenden Christus gegeben und würde ohne Anlehnung an fremde Muster die Kreuztragung aus eigener Phantasie kaum hervorgebracht haben. Vielleicht ist gerade deshalb, weil man mit Recht etwas Hereingetragenes in dem Werk empfand, für das Antlitz Christi an den Laokoon gedacht worden. Es entspricht aber dem auf Dürers Holzschnitt, der, wenn ihn das Skioptikon groß auf die Wand wirft, gleich allen übrigen Blättern der kleinen Passion etwas wunderbar Monumentales empfängt. Das Übertriebene der dem „Urteil Salomonis" entnommenen männlichen Gestalt, sowie manches andre in der Komposition, zeigt, wie bewußt Raphael äußere Mittel anwandte, das Gewaltsame der Handlung zu verstärken, da sein Talent ihm die inneren hier versagte. Er läßt ebenso bewußt den hohen tragischen Stil wirken, wie er bei einigen späteren Madonnen Eleganz walten ließ. Auch hat er sich im Erfolge nicht getäuscht; der Christuskopf der Kreuztragung ist zum Typus für diese Gattung von Darstellungen geworden. Guido Reni hat ihn in seinen so einflußreichen Schaustellungen des Hauptes des dornengekrönten Christus nachgeahmt.

Dies der Verlauf der Versuche Raphaels, eine Gestalt und ein Antlitz Christi zu bilden, wie sein Publikum es verlangte; hätte ich die Handzeichnungen sowie Markantons Stiche heranziehen wollen, so würde die Untersuchung breiter, in ihren Resultaten aber nicht anders geworden sein. Das Gefühl, Raphael gebe, was er empfinde, das uns aus der Grablegung ansprach, wird von keinem dieser späteren Gemälde hervorgerufen. Versuche waren es. Wenn wir uns erinnern, wie er auf der anfänglichen Kartonskizze zur „Berufung Petri" Christus in menschlich-natürlicher Weise darstellte und ihm auf den späteren Zeichnungen heroische Stellung verlieh, so wissen wir nun den Grund, warum er in Christusbildern, die ihm selber genügt hätten, nicht vorwärts kam.

Einige Jahre hatte Raphaels Arbeit in dieser Richtung geruht, als er zum letzten Male die Aufgabe angriff und jetzt eine der erhabensten Schöpfungen der neueren Kunst schuf: die Verklärung Christi.

Die Transfiguration[69]) hat in der Pinakothek des Vatikans ihre letzte Unterkunft gefunden. Zuerst für Frankreich bestimmt, kam sie dann nach San Pietro in Montorio, dann ins Museum Napoleons nach Paris, dann nach Rom zurück. Die sehr umfangreiche Tafel ist um ein Dritteil höher als breit. Die Komposition besteht aus zwei Darstellungen übereinander: die untere, uns nähere, zeigt ein Gedränge von äußerst bewegten Figuren, bunt, mit starken Lichtern und dunklen, fast finstern Schatten; die andere, obere, auf und über einem den Hintergrund erfüllenden Hügel ist in lichten Tönen gehalten.

Die untere Handlung ist trotz der sie erfüllenden Lebhaftigkeit auf den ersten Blick nicht zu verstehen, nötigt uns aber durch eine gewisse von ihr ausgehende Gewalt, sie zuerst zu betrachten. Für den Augenblick vergessen wir die obere ganz. Zwei Massen von Menschen drängen auf der unteren einander entgegen: von rechts her kommen Männer und Frauen heran, einen von Krämpfen ergriffenen Knaben in ihrer Mitte, den ein Mann mit Mühe aufrecht hält. Man sieht, sie haben ihn herbeigebracht, weil sie bei denen, die ihnen auf der anderen Seite dicht gegenüberstehen, Hülfe zu finden hoffen. Diese nun, Männer aus allen Lebensaltern, hatten, einige im Gespräch, andere meditierend, noch andere lesend, beieinander gesessen und sind durch die lamentierende, heftige gestikulierende Schar aufgeschreckt worden. Sie betrachten den Knaben, sie geben ihr Mitleid zu erkennen, zugleich aber fühlt man ihnen die Bedrängnis an, nicht helfen zu können. Zwei wenden sich ab, als ob sie das leidende Kind nicht länger ansehen könnten. Einer unter ihnen, der ihre Mitte etwa hält (wie ihm gegenüber der Knabe die Mitte der anderen bildet), scheint im Namen seiner Genossen auszusprechen, wie sie außerstande zu helfen seien, da der, der allein helfen könne, nicht bei ihnen weile. Christus sei den Berg hinaufgegangen, zu dessen Höhe er empordeutet. Und so: der Punkt, um den die untere Handlung sich dreht, ist, daß stürmisch und vorwurfsvoll ein Wunder verlangt wird und daß man nichts zu gewähren vermag. Wie zwei Chöre stehen sie sich gegenüber, von denen der eine immer leidenschaftlicher schreit: es muß sein! während der andere, gleichfalls in Leidenschaft geratend, antwortet: es kann nicht sein. Wir empfinden, an dieser Unmöglichkeit selbst teilnehmend, es müsse ein Ausweg gefunden werden.

---

[69]) *Abb. S. 437, 438.*

Auf dieser Darstellung bewundern wir die Art, wie jede von den zahlreichen Gestalten für sich handelt. In jeder scheint ein besonderer Mensch drinzustecken, und man möchte ihn kennen. In Shakespeares besten Tragödien erscheinen alle Figuren so sehr als Inbegriff wirklicher Existenzen, daß, auch wenn sie nur Anteil an einer einzigen Szene haben, ihr Auftreten uns wie ein zufälliger beschränkter Abschnitt eines ganzen Daseins erscheint, das wir in seiner Totalität sehr wohl zu kennen vermeinen. In diesem Sinne meinen wir, müsse jede der Gestalten auf dem unteren Teile der Transfiguration erklärbar sein. Wir sehen, daß diese nur neun Männer die zwölf Apostel Christi bedeuten*). Wie wir auf einem der Teppiche bei der Erscheinung Christi am See Genezareth die Apostel alle vor uns hatten, die Mehrzahl zweifelnd, ob Christus wirklich vor ihnen stehe, oder wie Lionardo auf der Cena jeden Apostel in seiner Art von den Worten Christi erschüttert darstellte, so läßt auf Raphaels Transfiguration jeder erkennen, welches Gefühl der Anblick des leidenden Kindes und die Lage der Dinge in ihm erweckt, während die Umgebung des Kindes auf der anderen Seite nicht weniger in seiner Weise jeder die ungestüme Erwartung eines heilenden Eingriffs repräsentieren. Was wird geschehen? fragen wir uns. Der Anblick des Ereignisses hat uns so sehr hingenommen, daß wir selber endlich, eine Lösung suchend, mit den Blicken höher steigen und sie hier vor Augen haben: den zum Gewölk sich erhebenden Christus, entschwebend mit emporgewandten Augen und mit halb segnend, halb bittend erhobenen Armen und Händen. Von ihm allein kann Hilfe ausgehen.

Plötzlich ist, was unten am Berge geschieht, vor uns wie versunken. Wir haben nun die obere Szene allein vor Augen. Beim ersten Überblicke des Ganzen schien dieser obere Teil, lichter in der Farbe und kleiner in den Gestalten weil sie entfernter sind, den Hintergrund einzunehmen; nun, wo wir die obere Hälfte allein sehen, schwebt die Gestalt Christi mächtig auf uns zu. Er in weiße Gewänder gehüllt, die ein sanfter Sturm von unten emporblasend mit ihm selbst in die Lüfte emporzuheben scheint. Zu beiden Seiten zwei Greise, im Profil jeder von seiner Seite ihm zugewandt, schwebend beide gleich Christus. Ein glänzendes Wolkenmeer scheint sich aufzutun, um alle drei zu empfangen. Auf den flachen Boden des Bergzipfels hinge-

*) Die drei fehlenden sind mit auf den Berg gegangen.

streckt, gewahren wir drei Männer, die, aus dem Schlafe erwachend, sich vor dem, was über ihnen in der Höhe geschieht, mit den Händen gleichsam zu schützen suchen: sie können den Lichtglanz nicht ertragen. Dann bemerken wir, daß, verglichen mit diesen dreien auf dem Boden ausgestreckten oder knieenden, die drei schwebenden Gestalten, Christus mit Moses und Elias, etwas Maßloses haben wie Wolkenbilder.

Was hier geschehe, bedarf keiner Deutung. Und wenn endlich unsere Blicke zu der Szene am Fuße des Berges wieder herabsinken, hat auch diese ihre Erklärung nun gefunden.

Ich gebe den biblischen Bericht. Das Ereignis wird beinahe gleichlautend in drei Evangelien erzählt. Ich übersetze nach der Vulgata die Erzählung des Lukas, Kap. X: „— und er nahm Petrus und Jakobus und Johannes und stieg auf den Berg, um zu beten. Und während er betete, veränderte sich sein Antlitz und seine Kleidung wurde weiß und leuchtend. Und siehe, zwei Männer sprachen mit ihm. Es waren aber Moses und Elias, in Majestät erscheinend, und sie sagten ihm seinen Ausgang, wie er sich in Jerusalem erfüllte. Petrus aber und die mit ihm waren schliefen. Und erwachend sahen sie seine Majestät und zwei Männer, die mit ihm standen. Und geschehen ist: da sie von ihm gingen, sagte Petrus zu Jesus: Lehrer, es ist gut, daß wir hier sind, wir wollen drei Zelte machen: eins dir, eins Moses und eins dem Elias. Er wußte nicht, was er sagte. Da er dies aber sagte, entstand eine Wolke und umhüllte sie; und sie fürchteten sich, als jene in die Wolke eintraten. Und eine Stimme kam aus der Wolke: dies ist mein geliebter Sohn, höret ihn. Und als die Stimme kam, wurde Jesus allein gefunden. Und sie selbst schwiegen und sprachen zu niemand damals von dem, was sie gesehen hatten. Aber es geschah am folgenden Tage: da sie vom Berge herabstiegen, kam ihnen eine große Menge entgegen. Und siehe: ein Mann aus der Menge rief aus: Meister, ich beschwöre dich, siehe meinen Sohn an, weil er mein einziger ist, und siehe, ein Geist packte ihn und er schreit sofort und schüttelt ihn und er schüttelt ihn mit Schaum und läßt ihn kaum los und zerfleischt ihn. Und ich bat deine Schüler, daß sie ihn vertrieben, und sie konnten es nicht. Anwortend aber sagte Jesus: O treuloses und verkehrtes Geschlecht, wie lange werde ich bei euch sein und euch dulden? Führe deinen Sohn her. Und als er herantrat, packte ihn der Dämon und schüttelte ihn.

Und Jesus schrie den unreinen Geist an und heilte den Knaben und gab ihn dem Vater zurück."

Die Vergleichung der Berichte des Markus und Matthäus zeigt, daß Raphael sich an den des Lukas gehalten hatte. Daraufhin durfte er die beiden Szenen gleichzeitig geben, denn nicht die Heilung des Knaben stellte Raphael dar, sondern wie die Jünger ihn anfangs zurückweisen, weil sie ihn ohne Jesus nicht heilen konnten. Und so auch verstand Raphael die Wendung des Lukas, Jesus sei mit Moses und Elias in die Wolke eingetreten, dahin, daß er auch sie schwebend darstellte. Vielleicht, als er Christus so in vollem Weiß, „weiß wie der Schnee", sagen die andern Evangelien, zu malen hatte, kam Raphael der aufschwebende Christus der Himmelfahrt des Lucca della Robbia in die Erinnerung zurück, über der inneren Türe einer der Sakristeien des Domes von Florenz. Denn allerdings, Christus erscheint auf unserm Gemälde, als ob seine Himmelfahrt und nicht die Verklärung dargestellt sei. Aber auch Sebastian del Piombo hatte Christus, nach Michelangelos Zeichnung, in San Pietro in Montorio so gemalt, als ob er von den Lüften zu Elias und Moses, die heranschweben, emporgehoben werde. —

An der Transfiguration ist getadelt worden, daß sie zwei nicht zusammengehörige Szenen enthalte. Sollte Raphael in diesem letzten reifsten Werke seiner Hand sich etwas haben zu schulden kommen lassen, was jeder Stümper ihm hätte vorwerfen dürfen? Die Teilung der Komposition ist vielmehr das Resultat einer Berechnung, deren Effekt jeder erproben kann.

Wie eine Skizze der Albertina zeigt, wollte Raphael zuerst nur das malen, was sich oben auf dem Berge begibt. Ich denke mir, daß er, weil dramatische Fassung seiner Kompositionen ihm zum Bedürfnisse geworden war, nach einem Mittel suchte, dem emporschwebenden Christus den Anblick einer momentanen Erscheinung zu verleihen, und daß er auf etwas verfiel, das so genial und großartig ist, wie es nur einem Raphael in den Sinn kommen konnte: der Betrachtende mußte gleichsam gezwungen werden, nur auf begrenzte Zeitdauer zu Christus emporzublicken, der plötzlich erscheinend, ebenso plötzlich wieder verschwände. Ich habe bei der Beschreibung des Gemäldes oben gezeigt, zu welchem Gange der Betrachtung der vor das Gemälde Tretende genötigt ist. Anfangs mögen wir schwanken, wohin wir uns mit den Augen zuerst zu wenden haben: sind

wir von der unteren Szene aber einmal gefangen, so geben wir uns ihrer Betrachtung hin, Raphael hat nichts unangewandt gelassen, unsere Blicke zu fesseln. Ohne aus den Worten der Evangelien Erlaubnis dafür zu empfangen, hat er in den freien Raum zwischen den beiden sich begegnenden Gruppen eine Frau gebracht, die, uns den Rücken breit zukehrend und mit dem einen Knie auf dem Boden, beide Arme rechtshin deutend dem sich windenden Knaben zu streckt, während sie das im Profil sichtbare schöne Haupt nach der anderen Seite, den Aposteln zuwendend, mit einem Blick fast zornigen Herausforderns Hülfe verlangt. Als wollte sie sie mit Befehl nötigen, das tatlose Mitleid in Zugreifen umzuwandeln. Diese Frau, in prachtvoller Gewandung, die gewaltigen Arme ohne Hülle, wird malerisch betrachtet zur Hauptperson der unteren Hälfte des Gemäldes. Auch ihr Haar ist geschmückt. Man weiß nicht, was Raphael mit ihr will. Künstlerisch aber erschien sie ihm wohl unentbehrlich, weil neben lauter männlichen Gestalten und Gesichtern der wirksame Gegensatz weiblicher Schönheit nicht fehlen durfte. Denn, so mächtig, riesenmäßig kraftvoll diese Frau erscheint, so schön ist sie zugleich. Sie erinnert an jene weiblichen plastischen Heldengestalten des Michelangelo, die dieser grade damals in der Phantasie trug, um die Särge der Sakristei von San Lorenzo mit ihnen zu schmücken.

Haben wir uns der Betrachtung der Szene am Fuße des Berges hingegeben, so erfüllt sie uns so ganz, daß wir den oberen Teil des Gemäldes beinahe außer acht lassen. Beide Teile sind räumlich außer Verbindung. Raphael läßt die zur Höhe weisenden Hände zweier Apostel nicht etwa so empordeuten, als forderten sie uns auf, die Augen dahin zu erheben, sondern die aufzeigenden Hände sagen nur, daß Jesus den Berg hinaufgestiegen, daß er nicht da sei. Hätte Raphaels Meinung nach irgendeiner von denen unten wirklich erblicken sollen, was oben vorgeht und die andern darauf hinlenken wollen, so würde dies in verständlicher Art angezeigt worden sein. Auch auf die Apostel unten würde die vom Licht umstrahlte Erscheinung wirken. Aber nur wir Betrachtenden sehen den Vorgang: alles erfüllt von leuchtender weißer Helle, als reiche der Gipfel des Berges, von dem Christus aufschwebt, in den Äther hinein. Vasari macht Raphael zum Vorwurf, daß er bei der Darstellung der Jünger unten am Berge so tiefschwarze Schatten angebracht habe: ohne

diesen Gegensatz aber würde unmöglich gewesen sein, das auf der Höhe sich Ereignende in so schattenloser Klarheit zu halten.

Jedes wahre Kunstwerk hat eine Stelle, wo es unbegreiflich ist: das Wunderbare der Transfiguration ist, daß in der übermenschlichen Größe Christi nicht Befremdendes liegt. So sehr es Michelangelo (auf einer seiner Zeichnungen) gelingt, den aus dem Grabe aufschwebenden Christus als den Träger einer unwiderstehlich empordrängenden Gewalt erscheinen zu lassen, so wenig stimmt diese Auffassung mit dem, was die Evangelien zu enthalten scheinen. Das Körperliche waltet bei Michelangelos Gestaltung des aus dem Grabe gleichsam empordonnernden Christus*) zu sehr vor: nicht eigentlich riesenhaft, sondern athletenartig erscheint er. Bei der Transfiguration dagegen ist uns, als ob Christus in demselben Maße, in dem er zu überirdischen Verhältnissen sich ausdehnt, an Körperlichkeit verliere, als könne er, größer und größer werdend, endlich als Gewölk unsern Blikken entschwinden: ἡ σάρξ ἐγένετο πνεῦμα. Aus diesem Grunde auch fehlt dem Christus der Transfiguration der Charakter eines Heiligenbildes im Sinne der katholischen Kirche. Es mangelt der Gestalt Christi alles Naturalistische: war ein Mensch darzustellen, der zugleich Gott sein soll, so mußte über das Menschliche hinausgegangen werden. Für Raphael war das nur zu tun, indem er nach allem griff, was menschliche Kunst bis dahin in Darstellung göttlicher Personen mittelst irdischer Formen hervorgebracht hatte. Daß er auch die Antike zu Hülfe nahm, floß nicht aus seinem freien Willen, sondern aus einem Machtgebote der Verhältnisse. Er wollte die Verklärung Christi malen. Das einfach Natürliche war hier ausgeschlossen. Und deshalb wiederhole ich: jener Christus, dessen Schöpfer Tizian mit seinen Venezianern war, ist nur noch der Christus der romanischen Nationen gewesen wie sie nach der Scheidung der Kirchen seit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts den Germanen gegenüberstanden: der Christus der Transfiguration Raphaels dagegen ist noch der Christus der Vereinigten europäischen Völker, die alle zu Raphaels Zeiten, als Luther eben erst zu wirken begann, im großen Einklange ihrer Sehnsucht von einer „Reform der Kirche" ihr gemeinsames Heil erwarteten: Raphaels letzte Arbeit. Für das Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges und das achtzehnte sogar noch hat die Auffassung eines Künstlers der bo-

*) Wie Goethe die Sonne durch den Himmel donnern läßt.

lognesischen Schule, Guido Renis, der nur ein Nachahmer, zugleich aber einer der liebenswürdigsten, dekorativ großartigsten Meister gewesen ist, die Raphaels Grazie durchschauten und ihm abzulernen suchten, die größte Verbreitung gefunden. Guido Renis. Christusbilder im Sinne der raphaelischen Kreuzschleppung sind für die Fälle, wo das Leiden zum Ausdruck gebracht werden sollte, in Europa zuletzt das allgemeine Modell geworden. Wo Christus aber dominierend, befehlend, urteilsprechend als der Herr der Welt erscheint, tritt er in den Formen auf, die Rubens ihm verlieh.

In welchem Maße der Wunsch, Christus darzustellen, die heute lebenden Künstler zu neuen Anstrengungen drängt, zeigt, statistisch genommen, die Zahl der auf den Ausstellungen wiederkehrenden Versuche. —

Die Lehre Christi ist die Grundlage unseres moralischen Daseins: niemand, möchte er für sich selbst in seinen religiösen Gedanken von denen anderer noch so weit abweichen, wird das Zugeständnis verweigern, dem sei so. Die Persönlichkeit, die mit ihrer Lehre die Welt beherrscht, als Individualität zu denken, scheint ein berechtigtes Bedürfnis. Auch die werden das zugeben, die es für sich nicht hegen. Nur natürlich müßte demnach sein, daß eine Darstellung Christi vom bildenden Künstler heute gefordert werde, oder daß er aus sich sich gedrungen fühle, sie zu unternehmen.

Dieser Forderung aber zu genügen, ist unmöglich.

Der Mensch dauert seine Zeit: solange er lebt, wird er, in unserem Sinne, nur als Individualität existieren. Gleich nach seinem Tode aber schon tritt bei der Erinnerung der im Leben Zurückbleibenden an ihn die Scheidung derer ein, die ihn persönlich gekannt haben, und derer, die nur seine Taten und Werke kennen. Anfangs scheinen nur jene das Recht zu haben, von ihm zu sprechen, immer kleiner aber wird ihre Zahl und immer größer die Masse derer, die ein Bild des Mannes verlangen, den sie von Angesicht zu Angesicht niemals gekannt haben, dessen Taten aber sie zu persönlichster Gemeinschaft mit ihm verbinden. Je länger die Zeit wird, die nach seinem Tode verfloß, um so mehr tritt auch das besondere Kostüm der Zeit zurück: man will kein Genrebild, sondern den Mann selber: keine Darstellung, die nur zeige, was er für sich und seine Freunde und

Zeitgenossen einmal gewesen sei. Immer länger wird die Zeit, daß er fortging, immer gewaltiger wird die Wirkung seiner ganzen Existenz, die nach seinem Tode erst begann, und endlich ist diese das ,was wir fast allein im Auge haben. Renans drei historische Epochen Christi sind Humbug. Wir wollen Christus nicht historisch sehen, wie er in seiner geistigen Entwicklung vorschritt, sondern mit einem Blicke ihn von seiner Geburt nicht nur bis zu seinem Tode, sondern über diesen hinaus bis heute vor uns haben. Eine Persönlichkeit, von der eine Wirkung ausging wie von Christus, heute individuell real darstellen zu wollen, ist vergebliche Arbeit. Christus kann nicht mehr gemalt oder gemeißelt werden. Die Szenen des irdischen Daseins, von denen er Stunde auf Stunde seines wirklichen Lebens umgeben war, sind nicht wiederzufinden. Der Grund, weshalb auch ein Maler wie Raphael heute hier nichts Befriedigendes hervorbringen könnte, liegt darin, daß für unsere Zeit die bildenden Künste die schaffende Kraft nicht besitzen wie zu Raphaels Zeit. Für uns sind Bildwerke nicht mehr, was sie der Welt vor drei Jahrhunderten waren. Unsere Phantasie empfängt beim Lesen heute mehr als beim Sehen. Malerei und Skulptur genügen uns nicht, wenn das erschöpft werden soll, nach dessen Gegenwart wir begehren. Zwar scheinen wir in eine Epoche wiedererwachender Fähigkeit nach dieser Seite einzutreten, sicherlich aber liegen wir noch im Schlafe. Die bedeutenden Maler und Bildhauer unserer Zeit, wenn sie offenherzig sein dürfen, wissen, wo es ihnen fehlt und wieweit die Erkenntnis derer, welche Bestellungen machen oder fertige Gemälde kaufen, reicht. Allgemeine Verhältnisse, die die Weltentwicklung mit sich bringt, tragen die Schuld. Weder Fürsten noch Volksvertretungen können sie ändern. Der beste öffentliche Unterricht ist machtlos. Raphael und die großen Meister um ihn bezeichneten bereits für das Cinquecento den Abschied der malerischen und das Eintreten der schreibenden Epoche. Möglich, daß Goethe und die Männer um ihn als der Höhepunkt dieser literarischen Machtperiode einmal proklamiert werden und daß unserer Generation spätere folgen, denen, wegen der heute schon beginnenden Abnutzung der Wörter, Gelesenes wieder weniger verständlich sein wird, als was ihnen von Malern oder Bildhauern geformt vor Augen steht. Unsere heutige innere Hinneigung zum Quattrocento entspränge dann dem Gefühl gleichartiger Fähigkeiten und Bedürf-

nisse. Was das Quattrocento und das Jahrhundert der Reformation von einem Bildnisse Christi erwarten durften, hat Raphael im Christus der Transfiguration geschaffen. Es ist kaum denkbar, daß er selbst weitere Versuche gemacht haben würde.

Raphael hatte vorausgewußt, daß die Sistinische Madonna an abgelegener Stelle stehen werde, und legte doch in ihr sein höchstes Madonnenideal nieder, während er die Transfiguration, die für Frankreich bestellt den Augen der römischen Welt noch weiter entrückt werden würde, dazu ausersehen hatte, die schönste Verkörperung Christi zu zeigen. Beides bekundet eine Unbekümmertheit um das Schicksal seiner Werke, die uns nur verständlich ist, wenn wir ein sehr starkes Vorgefühl schützender Mächte über ihnen bei ihm voraussetzen. Es klingt das vielleicht weniger mystisch, wenn ich daran erinnere, mit welcher Gleichgültigkeit Goethe seinen Tod als etwas ansah, das auf die Fortexistenz seiner Werke von Einfluß sein könne. Er glaubte an deren Weiterleben, als seien es Wesen für sich, für die sein Verschwinden gleichgültig sei. Raphael würde nicht so große Mühe an Arbeiten gewandt haben, deren weitere Karriere er nicht ermessen konnte, hätte er nicht an ihren Fortbestand aus eigener Kraft geglaubt. Der Transfiguration übrigens kam sein Tod sofort zugute. Man empfand, daß dieses letzte Denkmal seiner Tätigkeit aus Rom nicht fortgelassen werden dürfe. Die Tafel wurde der Kirche von St. Pietro in Montorio zugewiesen. Raphael konnte diesen Entschluß nicht ahnen, erhob trotzdem aber sein Werk zu dem großartigsten Gemälde, das er hervorgebracht hat. Offenbar lag in der bloßen Arbeit eine Befriedigung für ihn, die ihm jede andere Genugtuung, wie sie Künstler gemeinhin aus dem größeren oder geringeren Werte ihrer Schöpfungen erwarten dürfen, als Nebensache erscheinen ließ.

Und bis in diese letzte Schöpfung hinein verfolgte ihn die Einmischung der Herren, deren Dienste er sich verschrieben hatte: neben den zu Boden liegenden drei Aposteln, die auf dem Gipfel des Berges mit vorgehaltenen Händen und Armen sich vor dem Herabstrahlen des offenen Himmels zu schützen suchen, erblicken wir, nur um einige Schritte entfernt, rechts am Rande ein paar jüngere vornehme Geistliche, naturalistisch porträtiert, die kniend als Zuschauer das Ereignis miterlebten. Unverschämte Zusätze, die anzubringen Raphael ohne Zweifel genötigt wurde.

Das also das letzte, was er gemalt hat und beinahe fertig

brachte. Denn daß, wie behauptet wird, Giulio Romano nach seinem Tode noch an der Transfiguration malte, ist auf dem Gemälde nirgends sichtbar*). Der Tafel fehlt nur das Übergehen mit durchsichtigen, warmen Tönen, das völlige Einheit in das Werk gebracht und zumal die grellen Farben der Gewandung gemildert hätte.

Bei meinem letzten Besuche sah ich im Vatikan die fast fertige Zeichnung, die ein mir unbekannter Künstler neben dem Gemälde für einen Stich machte. Hier, wo die Farben fehlen, tritt die Einheit und Einfachheit der gesamten Komposition uns recht vor die Augen. Auch ihr geistiger Inhalt ist leicher zu erkennen. In Raphaels Anschauung hatten Verklärung und Himmelfahrt sich vereinigt und andere Gedanken noch waren hineingeflossen: symbolisch genommen lehrt der untere Teil des Gemäldes, wie hülflos und ohnmächtig die Welt ohne Christus sei, während der obere Christus in der Fülle seiner Macht zeigt. Christus' sich emporwendendes Antlitz scheint überirdisches Licht zu empfangen.

2

DER SIEG KONSTANTINS

Raphael würde mit der Transfiguration die religiöse Malerei einstweilen haben ruhen lassen, um sich der geschichtlichen zuzuwenden. Beauftragt war er, den Sieg Konstantins über Maxentius in dem an die anderen vatikanischen Zimmer anstoßenden Saale zu malen, dessen Wände die Taten Konstantins zeigen. Seine Schüler haben nach seinem Tode hier gearbeitet.

Hätte Raphael all diese Gemälde selbst ausführen dürfen, in jener abermaligen Rückkehr zum Wirklichen, die die Verklärung Christi als seine letzte Entwicklungsstufe zeigt, so hätte die Konstantinschlacht ihn in ganz neuem Lichte dastehen lassen. Aber nur die große getuschte Federzeichnung der Komposition ist eigenhändige Arbeit**). Für einige Gestalten darauf sind

---

*) Alles darüber Gesagte ist nicht beweiskräftig. Ich verstehe angesichts des Gemäldes nicht, wie Crowe und Cavalcaselle nur den oberen Teil Raphaels eigener Hand zuschreiben. *(Giulio Romanos Mitarbeit an diesem Gemälde ist durch Müntz nachgewiesen worden: 1522 hat Giulio Romano bei Kardinal Giulio de' Medici sein Honorar einfordern lassen und 1526 hat er den Restbetrag erhalten.)*

**) Im Louvre.



AUSSCHNITT AUS DEM ATTILA-FRESKO
(Papst Leo I. mit den Gesichtszügen Leos X.)



BEGEGNUNG LEO I. MIT ATTILA
Fresko. Camera d'Eliodoro des Vatikans. 1514

noch Naturstudien erhalten. Mit diesen Hilfsmitteln wurde von Giulio Romano das Werk ungenügend genug ausgeführt, auch in seiner jetzigen Gestalt aber von außerordentlicher Wirkung.

Die drei großen Meister der italienischen Malerei haben jeder ihr Schlachtgemälde unternommen: Lionardo die Reiterschlacht im Regierungspalaste zu Florenz, Michelangelo den Überfall der Badenden, der ebendort ausgeführt werden sollte, Raphael den Sieg Konstantins. Allen dreien ist das Geschick nicht günstig gewesen. Zu einer Zeit, wo Raphael an seine Arbeit kaum dachte, ging Michelangelos Karton schon zu Grunde, ohne daß nach ihm gemalt worden war, während Lionardos Wandgemälde auch damals schon nur noch wenige Jahrzehnte der Existenz vor sich hatte. Es war bei seiner Herstellung vom Meister wieder eins der unglücklichen technischen Experimente gemacht worden, denen auch das „Abendmahl“ in Mailand so früh erlag. Raphael aber ist von ihnen dreien am übelsten davongekommen. Sein Gemälde steht fertig und wohlerhalten da, nicht aber von ihm auf die Wand gebracht, sondern mit Zusätzen versehen, die seinen Anblick beeinträchtigen, ohne daß man sich, wenn man davorsteht, Rechenschaft ablegt, worin diese Änderungen bestehen.

Lionardo und Michelangelo stellten Episoden der vaterländischen Geschichte dar, keiner jedoch in so umfassendem Sinne, daß sich aus den Kompositionen ergeben würde, was geschieht. Mag Lionardos Reiterkampf, wie er uns in Abbildungen heute vorliegt, nun bloß ein Teil des Gemäldes gewesen sein oder alles geben, was darauf zu sehen sein sollte: vor Augen steht uns die kunstreichste Gruppe aus Menschen und Pferden, die die neuere Kunst geschaffen hat; trotz der bestialischen Wut aber, mit der die Menschen und die Rosse sogar sich anfallen, ermangelt sie dramatischen Inhalts. Wir sehen zwei Parteien sich eine Fahne streitig machen, ahnen aber weder, welche siegen wird, noch nimmt eine davon unser Mitgefühl in Anspruch. Vernichten alle zuletzt einander, so ist uns gleichgültig, was aus der Fahne wird. Michelangelos „Badende“ sind noch inhaltsloser. Wir sehen den sie überfallenden Feind nicht, und weder die Zuversicht, daß man sich noch zu rechter Zeit waffnen werde, noch die Furcht, es sei zu spät, erwächst aus der Komposition. Die Figuren sind leidenschaftslos in der

Bewegung und haben etwas Zufälliges in der Zusammenstellung*).

Mengen von Menschen darzustellen, die der gleiche Gedanke erfüllt oder zu erfüllen beginnt, war Raphaels Element. Endlich konnte er sich nun in einem Umfange den Wünschen seines Talentes hingeben wie nie zuvor. Zwei Heere, nicht bloß eine größere oder geringere Anzahl im Kampf begriffener Männer, sondern zwei Armeen waren zu malen, von deren Sieg oder Untergang das Schicksal des römischen Reiches und, als Folge dieser Entscheidung, das der römischen Kirche abhing. Der Moment war darzustellen, wo Konstantin, der erste christliche Kaiser, zum Sieger über den Feind des Christentums wird.

Eine Wand, doppelt so breit als hoch, mußte bedeckt werden: Raphael macht die kaum zu bewältigende Fläche dadurch übersehbar, daß er sie geistig in drei ideale Teile teilt, von denen er dem mittelsten so entscheidendes Übergewicht über die beiden anderen verleiht, daß alle drei zu einem einzigen Anblick sich zusammenschließen.

Lassen wir die Blicke auf dem die Mitte der ungeheuren Komposition bildenden, siegreich einhersprengenden Konstantin nicht zuerst ruhen, sondern die Betrachtung links beginnen. Hier, auch räumlich uns am nächsten, wird der letzte Widerstand der Truppen des Maxentius gebrochen. Dann, rechtshin weiterschreitend, trifft unser Auge den im Flusse versinkenden Maxentins, dem Konstantin an der Spitze seiner Kavallerie**) bis an den Rand des Flusses nachstürmend, eben seinen Speer zuschleudern will. Dann

---

*) In der unbestimmten Haltung, in der Michelangelo den Karton komponierte, hat Raphael auf einer seiner ältesten Zeichnungen (die in Perugia noch, wir wissen nicht, zu welchem Zwecke, von ihm gemacht worden ist) dargestellt, wie Perugia gestürmt werden soll. Die Inschrift PERUSIA AUGUSTA, die wir heute noch auf der Stadtmauer lesen, bezeugt es. Man schießt mit Pfeilen, man legt Sturmleitern an, aber wir sehen weder, wer die Stadt verteidigt, noch ob der Angriff gelingen wird. Der Beweis dafür, daß die Zeichnung von Raphael herrühre, liegt darin, daß die Komposition später für die Loggien verwandt wurde.

Attilas Umkehr und der Sieg der Sarazenen vor Ostia sind keine Schlachtgemälde. Raphaels Natur war der Darstellung grausamer Szenen abhold. Ich erinnere daran, wie gemäßigt sein Kindermord gehalten ist. Er hat auch nie Karrikaturen gezeichnet wie Lionardo oder organische Verzerrungen wie Michelangelo.

**) Ich gebrauche den modernen Ausdruck, weil hier die Reiter als organisch geschlossene Masse durchbrechen.

rechtshin noch einmal weiterschreitend, Flucht und Verfolgung: das geschlagene Heer, das sich schwimmend oder in Fahrzeugen über den Fluß und über die den Strom ganz im Hintergrunde mit vielen Bogen überspannende Brücke zu retten sucht. Diese drei Momente, die, je mehr wir nach rechthin weitergehen, in weiter und weiter in die Tiefe zurückweichenden Ereignissen Vorder-, Mittel- und Hintergrund füllen, lassen, so breit sich auch Gemälde ausdehnt, sofort erkennen, was vorgeht. Zugleich wirkt die Mitte, wo das Entscheidende eintritt, doch so mächtig, daß was rechts und links sich ereignet, dem geistigen Gehalte nach sich dieser Mitte unterordnet, die den Betrachtenden immer wieder anzieht, um ihn immer wieder dann nach rechts und links zu den anderen Szenen mit den Blicken sich wenden zu lassen. Auf der eigenen Zeichnung hatte Raphael durch kraftvolle Schattenlagen genau angegeben, wie er die Dinge malerisch zu behandeln beabsichtigte. Der Unverstand des Giulio Romano, der alle drei Teile zu einem monotonen Panorama ineinanderwirkte, wäre unbegreiflich, verrieten nicht auch andere Werke dieses Künstlers, wie wenig seine Kräfte zureichten. Giulios Unfähigkeit, den Intentionen seines Meisters nachzukommen, wurde hier, was die Massenbildung anlangt, verstärkt durch eine dilettantische Vorliebe für vielfachen Schmuck und Einzelheiten, mit denen er die Gestalten behängt. Man sehe, wie sorgsam Raphael immer alles Beiwerk dem Gesamteffekte unterordnet und wie töricht Giulio hier von diesem Grundsatze abgeht. Wie er durch Überladung der Pferde mit Geschirr und der Soldaten mit Waffenstücken die Kampfszene links im Vordergrunde beeinträchtigt, die aber auch so noch immer die größte Wirkung tut; wie er dann durch Auflösung der Mittelpartie in einzelne Figuren, zwischen die er zuviel Raum bringt, den auf Raphaels Skizze hier sich bietenden Haupteffekt des von Konstantin durchbrochenen Zentrums beinahe aufhebt und das massenhafte und unwiderstehliche Vordrängen der siegenden Armee sich zum Teil in ein gleichgültiges Getümmel auflöst. Dieses Vorstürmen der Reiterei mit Konstantin an der Spitze bis dicht an den Fluß und das wahnsinnige Sichhineinstürzen der Verfolgten zerfällt auf Giulios Gemälde in einzelne Szenen. Und endlich auch der gemeinsame Strom der Flüchtenden und ihrer Verfolger über die Brücke im Hintergrunde rechts, dem Raphael etwas mit der Landschaft Zusammenfließendes verleihen wollte, ist in unnö-

tiges Detail zergliedert. Raphael läßt über dem geschlagenen Heere hier eine langgezogene kompakte Wolke wie einen gespenstigen Drachen hinfliegen, die, als Überschrift gleichsam, Tod und Untergang zu besagen scheint; Giulio, ohne Verständnis dafür, hat sie in allerlei unbedeutendes Gewölk getrennt. Nirgends hat er die anderen symbolischen Winke, die Raphaels Skizze trägt, verstanden. Um den Siegeslauf der Truppen des Konstantin anzudeuten, waren viele nach der rechten Seite hin wehende Fahnen an verschiedenen Stellen angebracht worden: bis auf eine einzige hat Giuglio sie fortgelassen! Die Feldzeichen des Maxentius läßt Raphael sinken: vorn im Flusse, rechts neben dem ertrinkenden Kaiser, macht einer seiner Leute einen letzten Versuch, sein Feldzeichen und sich zu retten: auch diese tief symbolische Gestalt fehlt auf dem Gemälde. Raphael hatte den untergehenden Maxentius mit genügendem Raum umgeben, damit er dadurch sichtbarer hervortrete; Giulio läßt ihn von anderen Gestalten dicht umdrängt erscheinen. Man vergleiche das Einhersprengen Konstantins*) auf der Skizze und auf dem Gemälde. Wie energisch die Skizze den siegenden Kaiser als Kämpfenden zeigt, der spähend den Kopf vorgebeugt und das in die vor ihm niederstürzenden Feinde mit den Vorderfüßen hineinschlagende Pferd zurückreißend — da ein Sprung weiter ihn selber in die Fluten tragen würde —, den erhobenen Wurfspieß dem verlorenen Gegner nachsenden will, und wie gleichgültig parademäßig hingallopierend Kaiser und Pferd von Giulio gemalt worden sind. Wie treten auf Raphaels Zeichnung die Energie und der suchende Blick Konstantins hervor! Wie der Kaiser das Pferd im Zügel hat, das sich kaum halten lassen will! Wie er, Maxentius scharf ins Auge fassend, seinem Wurfspieße die entscheidende Richtung zu geben sucht, deren letztes Ziel die völlige Vernichtung des Gegners ist! Dicht neben Konstantin deutet einer der Berittenen, die ihn umgeben, mit der Hand nach Maxentius hin, und dieser scheint sich, untergehend, zugleich noch hinter seinem Pferde gegen den drohenden Wurfspieß decken zu wollen: man sieht, wie er am aufgereckten Kopfe des Pferdes vorüber nach Konstantin hinüberblickt, im Ertrinken noch den drohenden Wurf fürchtend; man sieht — anders als auf dem Gemälde — wie er mit angstvoll und vergebens sich

---

*) Der, wie Brunn zuerst nachgewiesen hat, genau die Mitte der ganzen Komposition einnimmt.

krallenden Händen den Hals des Pferdes umschließt. Dieses unmittelbare Zusammentreffen der beiden Hauptfiguren dehnt Giulio Romano bis zur Unverständlichkeit auseinander. Die unter Konstantins Rosse zurückstürzenden Krieger reduziert er auf die Hälfte; die Entfernung zwischen den beiden Kaisern verbreitert er; den heransprengenden Krieger, der auf Maxentius deutet, bringt er mehr in den Hintergrund: alles was Raphaels Willen zufolge Drängendes, unmittelbar Entscheidendes im persönlichen Begegnen der beiden Gegner liegen sollte, ist dermaßen abgeschwächt, daß wir fast den Eindruck empfangen, als ob keiner von beiden Kaisern den andern bemerke, so daß Konstantin, an Maxentius vorüber, das Ufer weiter entlang sprengen würde, wenn ein Reiter ihm mit deutender Hand nicht zeigte, daß Maxentius im Flusse unten mit den Wellen kämpft.

Was die Malerei anlangt, so haben die Gemälde der anderen Gemächer weit mehr gelitten als die des Konstantinsaales: welche Harmonie aber ist trotzdem über sie noch ausgebreitet! Wie schließen sich die Gruppen zusammen, wie tritt der Vordergrund vor, weicht der Hintergrund zurück! Und wie breitet sich bei Giulios Konstantinschlacht dagegen, deren Malerei vortrefflich erhalten ist, eine breite öde Masse einzelner Gestalten vor uns aus, keine im Hinblick auf die nächsten anderen ausgeführt. Und wie deutlich läßt die Skizze doch erkennen, daß Raphael im Sinne hatte, die Einzelheiten den großen Massen unterzuordnen. Und trotzdem, welche Wirkung des Gemäldes auch so wie es dasteht! Keiner der späteren Schlachtenmaler in zwei Jahrhunderten hat ohne Wiederholung dieser Motive arbeiten können. An vielen Stellen begegnen wir diesen Szenen wieder.

Eine Gruppe noch will ich aus dem anfangs unübersehbaren Reichtum der Komposition herausheben, die unter Raphaels eigner Hand gewiß eine der schönsten geworden wäre: der mit dem Feldzeichen in den Händen hinsinkende Jüngling von früh jugendlicher Schönheit, den ein älterer, bärtiger Mann zu stützen oder wieder emporzuheben bemüht ist. Wir sahen, wie gern Raphael, wenn er Menschenmassen darstellt, junge Leute einmischt: hier hat er einen herrlichen Gegensatz geschaffen. Die erhaltenen Naturstudien Raphaels erlauben uns einen Unterschied zu machen zwischen den Gestalten, die Giulio Romano nach Raphaels Zeichnungen ausführte, und denen, wo er nur aus sich selbst schöpfen durfte: mir ist nicht zweifelhaft, daß diese Gruppe in

Raphaels Zeichnung vorlag*). Sie ist die ergreifendste des gesamten Gemäldes, auch räumlich genommen uns am nächsten, am sichtbarsten. Die im Tode kraftlos hinfließenden Arme des Jünglings, das machtlos ewig Schlafende der jungen Glieder bewegt uns mit tragischer Gewalt. Die Legende ist denn auch nicht ausgeblieben. Vater und Sohn, die bei diesem Kampfe von Römern gegen Römer auf verschiedenen Seiten fochten, sollen sich wiederfinden. Wie oft ist diese Gestalt nachgeahmt worden! Tief symbolisch wirkt sie als Sinnbild hoffnungsloser Niederlage. Jeder auch, dem Raphaels Tätigkeit in Gedanken vor Augen steht, sieht, daß diese Gruppe, in einer neuen Richtung seiner Anschauungen, das Erhabenste sei, was er hervorgebracht habe. Und nun sollte er sie nicht vollenden. Sein eigenes Schicksal scheint er in einer Vorausahnung der Dinge dargestellt zu haben.

In besonderer Weise bin ich durch die Konstantinschlacht an Raphaels Person in Rom jetzt noch einmal erinnert worden.

Vor Porta Angelika, an den Abhängen des, nach Westen hin Rom von den Sümpfen und dem Meere trennenden, Monte Mario genannten Höhenzuges, hatte Raphael für den Kardinal Giulio dei Medici eine Villa zu erbauen begonnen. Auf halber Höhe des Berges wurden breite Terrassen angeschüttet, auf deren höchster das Haus steht. Nie völlig ausgebaut und niemals bewohnt (solche spätere Bewohner ausgenommen, die sich zigeunermäßig darin einrichteten) bietet es den Anblick der Verwahrlosung. Der verwilderte Garten umher ist mit Gesträuch bewachsen.

Wieder einmal jetzt den steilen geradegezogenen Weg dahin emporsteigend und in seiner Mitte halt machend, sah ich das Schlachtfeld und die Stelle, wo Maxentius im Flusse versinkt, unter uns sich ausbreiten, wie Raphaels Skizze und das Gemälde sie zeigen. Das Gefilde lag hier noch unberührt wie zu Raphaels Zeiten. Der herankommende, in flachen Ufern nach rechts sich wendende Fluß; die Brücke (Ponte molle) mit den unregelmäßi-

---

*) Wir finden sie links am Rande des Gemäldes. Es scheint, daß besonders für diese linke Seite des Gemäldes Raphaels Studien zahlreicher vorhanden waren, als sie auf uns gekommen sind. Giulio Romano hat durch den dicht hinter dem sterbenden Jünglinge sichtbaren, den Rücken uns zuwendenden Krieger, für den eine besondere Vorlage Raphaels wohl nicht vorlag, den Eindruck auch dieser Gruppe beeinträchtigt, zu geschweigen von den auf den Boden gestreuten Waffenstücken, durch die die Einfachheit des Anblicks beeinträchtigt wird. Den ersten Gedanken der Gestalt des Jünglings könnte Raphael der Antike verdankt haben.

gen Bogen schwer, fast dammartig das Wasser durchschneidend; die nach allen Seiten hin sich erstreckende kulturlose Ebene und die in der Ferne sie weit umkränzenden Sabinerberge und anderes Gebirge, das an diese sich anschließt: Raphael hätte den Ausblick von dem Punkte aus, wo wir standen, eben in sein Buch gezeichnet haben können. Der Kardinal sollte von der Terrasse seiner Villa aus das Feld, auf dem der Sieg der christlichen Kirche über das Heidentum sich entschied, zu seinen Füßen liegen sehen. Daß die Schlacht nicht an dieser Stelle stattfand, hat Graf Moltke in seinen Römischen Studien dargelegt, das Ereignis aber ist in der Art, wie Raphael es darstellt, in die Phantasie des Volkes eingedrungen.

Nicht bloß dieser Blick auf die Landschaft aber rief das Gefühl der gleichsam persönlichen Gegenwart Raphaels mir zurück. Als Bild plötzlicher Unterbrechung eines in beschränkten Formen großartig wirkenden Baues steht die Villa selbst uns vor Augen. In Pompeji geben die frisch ausgegrabenen Häuser das seltsame Gefühl, als könne deren einstmaliger Besitzer aus einer der Türen leidenschaftlich hervorbrechen, um uns als den zufällig vorhandenen Erstenbesten für die Beraubung und Verwüstung seines Eigentums verantwortlich zu machen: in ähnlicher Art beschleicht unsere Phantasie hier die Vorstellung, als könne Raphael mit seinen Leuten erscheinen und wie erstarrt dastehen beim Anblick der Vernachlässigung, der sein Bau mitten in der Entstehung anheimgefallen ist.

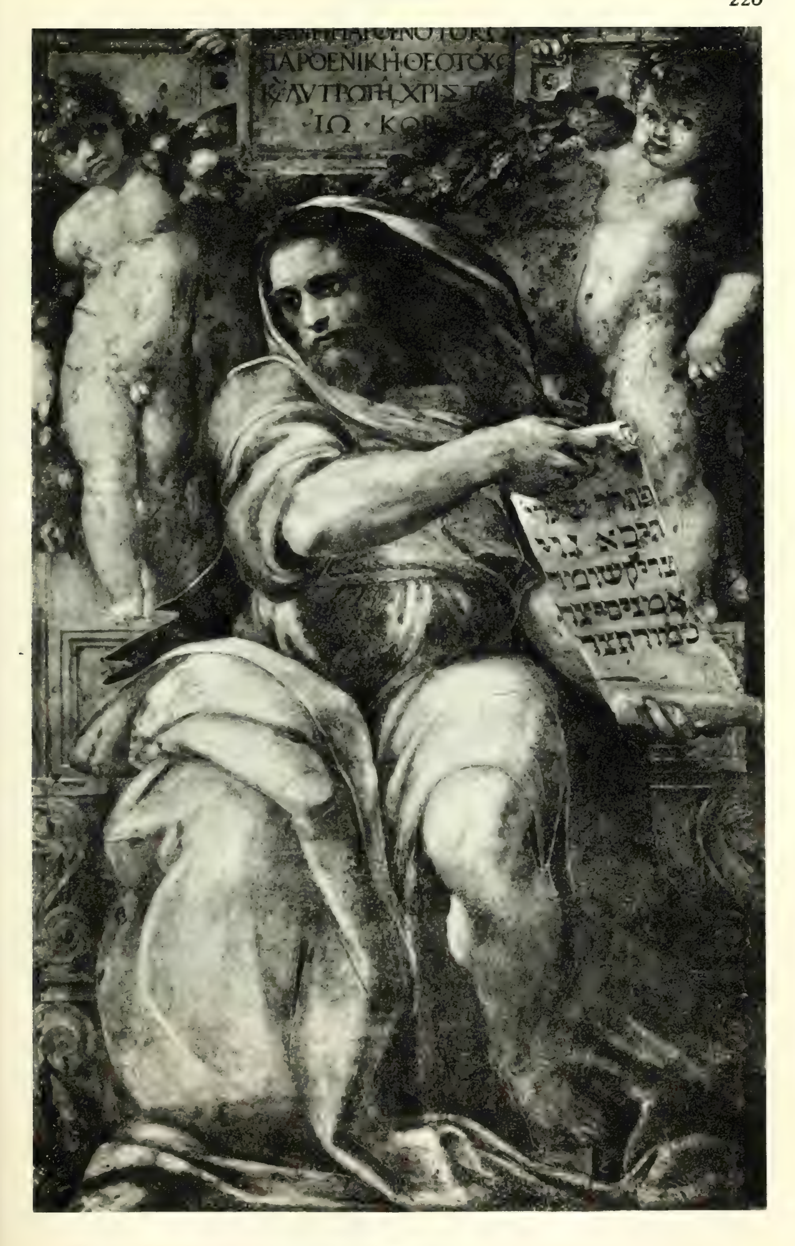
Die Villa war, als die Arbeit liegen blieb, im Innern weiter fertig geworden als draußen. Die Decken und oberen Teile der Wände der nach dem Garten sich in großen Bogen öffnenden Loggia*) sind gemalt und mit Stuckornamenten belegt, nur der äußeren Architektur fehlt der Bewurf. Dieser Umstand aber gerade, daß die Backsteine roh und rein daliegen, läßt (wie bei einigen Partien des vatikanischen Palastes, die Bramante baute) die Linien und Flächen um so klarer sich geltend machen. Man

*) Die Loggia ist heute vermauert. Geymüller gibt ausführliche Nachricht über den Bau. Es ist Mitte des Cinquecento noch versucht worden, ihn fertigzustellen, und es wurden, nach verändertem Plane, Anbauten gemacht, die aber gleichfalls als Ruinen unvollendet dastehen. Vor zehn Jahren war das Haus, das ein Bauer mit seiner Familie bewohnte, in so verwahrlostem Zustande, daß man nur mit Vorsicht darin umhergehen konnte. Heute dient es in den oberen Stuben als Wohnung eines Pächters, der die umherliegenden Ländereien ausnutzt.

hat gleichsam eine Skizze vor sich, einen Entwurf, die Ahnung des noch halb im Geiste des Meisters steckenden Werkes, den persönlich man als schaffende, noch lebendige Kraft unwillkürlich hinzudenkt. Wir glauben zu empfinden, was Raphael hier vorhatte. Nirgends habe ich fast kolossal empfundene Verhältnisse so schön dem Dienste einfach häuslichen Bedürfnisses angepaßt gefunden wie hier. Der Kardinal wollte offenbar nur mit kleinem Gefolge in seiner Villa hausen. Ein entzückendes Beispiel der Verwertung antiker Bauweise steht uns in ihr vor Augen, ein Triumph des Geschmacks der Tage, in denen Michelangelos gewaltige Formen in Italien noch nicht zur Herrschaft gelangt waren. Die Villa ist in dieser Verwüstung und Verwilderung heute ein besserer Repräsentant der Zeit Raphaels als die Farnesina.

Und auch die innere Dekoration der Loggia gibt Aufschluß möglicherweise über das, was wir unter der letzten Tätigkeit Raphaels, den Ausgrabungen und der Wiederherstellung der Stadt, zu denken haben.

Anzunehmen ist, daß es sich um eine im damaligen Sinne wissenschaftliche Untersuchung der römischen Ruinen gehandelt habe: Ausmessung des Vorhandenen, Bestimmung der Grundmauern und Vergleich mit den Nachrichten der antiken Autoren. Zwar rührt ein Raphael zugeschriebener Bericht darüber an Leo X. nicht von Raphael her, die darin enthaltenen Gesichtspunkte aber sind wohl die bei der Unternehmung leitenden gewesen. Wie nun vereinigen wir mit diesen gelehrten Untersuchungen das Entzücken der Römer, die in Raphael „einen von der Gottheit gesandten Wiederhersteller ihrer Stadt“ erblicken? In dem Briefe des venetianischen Gesandten, der Raphaels Tod nach Hause meldet, wird ein „Buch“ erwähnt, in dem nicht nur die Pläne und die Aufzeichnung der Ruinen, sondern auch ihre ideale Herstellung von Raphaels Hand enthalten sei: auf diese waren die Augen der Römer zumeist wohl gelenkt, für die die Größe und Schönheit des antiken Roms in immer höherem Maße Gegenstand ästhetischer Aufregung wurde. Nun bietet der Plafond der großen Loggia in den Stuckornamenten, neben vielfachen Szenen aus dem Galateamythus, eine Reihe architektonischer Darstellungen, die in perspektivisch künstlich verstärkter Vertiefung scharf und vortrefflich erhalten, das Innere antik erscheinender Räume mit Statuen darin, den Einblick in antike Tempel etwa ge-



DER PROPHET JESAIAS
Fresko. Um 1512. Rom, Sant' Agostino



DIE MADONNA MIT DEM FISCH
Um 1513. Madrid, Prado



DER TRIUMPH DER GALATHEA
Fresko. 1514. Rom, Villa Farnesina



DIE HEILIGE CÄCILIE
Um 1515. Bologna, Pinakothek

währen. Hatte Raphael aus den Zeichnungen jenes „Buches" einiges hier verwertet? Zu mehr freilich als der Aufstellung dieser Vermutung bin ich noch nicht gelangt*).

3

RAPHAELS TOD

In Castigliones Elegie lesen wir, daß Raphael sich bei den Ausgrabungen die tödliche Krankheit geholt hat, der er im Verlaufe weniger Tage erlag.

Weil mit gesegneter Hand Äskulap die zerrissenen Glieder
Wieder belebt und den Tod, der schon die Beute gepackt,
Fort von dem Haupt Hippolyts in die Finsternis wieder verscheuchte,
Zog ihn die gierige Macht selbst in die Tiefe hinab.
So dich! Der du die Stadt, die verwüstete, niedergeworfne,
Trümmerbegrabne, empor tief aus den Grüften geholt,
Der du mit kundigem Blick die zerstreuten Gebeine geordnet
Und sie mit Zaubergewalt wieder ins Leben gelockt,
Bis sich der göttliche Leib, als kehrten die lange verrauschten
Zeiten der Größe zurück, jung aus dem Staube erhob:
Raphael! Aber es blickte der unersättliche Würger
Neidischen Sinns und besorgt auf das begonnene Werk:
„Was ich für immer gestürzt! Was mein ist! Was der Vernichtung
Ewig verfiel, wagt er wieder dem Lichte zu weihn?
Sink in den Staub!" — Und du sankst, voll blühender Kraft. Wir aber
Denken der Stunde, da er uns dir zu folgen befiehlt.

Dem Geiste der letzten Arbeiten Raphaels entsprach es, wenn er im Pantheon, dem Reste der antiken Stadt, der nicht völlig zur Ruine ward, begraben sein wollte. Er muß frühe schon daran

*) Wie sehr Raphael unter dem Einflusse der Antike damals stand, zeigt auch der breite, in Farben völlig ausgeführte Fries des an die Loggia anstoßenden Zimmers mit Spielszenen von Kindern und Eroten zwischen üppig vollen Blumen- und Fruchtfestons, die, gleich jenen Bildern aus den Abenteuern der Galatea, die Lektüre des Philostratos bezeugen. Die Verehrung und künstlerische Aufnahme der Antike hatte zu der Zeit, wo Raphael starb, ihren Höhepunkt in Rom noch nicht erreicht, sondern ist später zu noch vollerer Entfaltung gekommen.

gedacht haben, sich hier eine Ruhestätte einzurichten. Lorenzetto, ein Bildhauer, dem er wohlwollte, hatte die Madonna zu arbeiten, die auf dem Altare neben dem Grabe heute noch steht. Damals waren noch die Kassetten von Bronze in der inneren Wölbung des Pantheons. Der Stein mit Bembos Inschrift verschließt heute noch das in die Mauer seitwärts eingetriebene Grab. In den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts hat man es geöffnet, das Gebein geordnet, und da der hölzerne Sarg vermodert war, es in einen antiken Sarkophag gelegt.

Die von Maratta in das Pantheon gestiftete Büste wurde zu Anfang des 19. Jahrhunderts in den Konservatorenpalast auf das Kapitol versetzt. Nach ihr sind die zahlreichen Büsten und Bildnisse Raphaels zumeist gearbeitet worden, denen wir in Italien begegnen, während man sich in Deutschland vorzugsweise an ein in Florenz befindliches unbeglaubigtes und durchweg verdorbenes, der Büste Marattas an Unzuverlässigkeit gleichkommendes Porträt zu halten pflegt. Ein Triumph der Erfindungen unserer Zeit ist es, Raphaels Züge, mit denen er sich selbst darstellte, wieder ans Licht gebracht zu haben. Die Freskomalerei bedingt, daß die zu bemalenden Wände stückweise fertiggebracht und die Farben auf den frisch aufgetragenen weichen Mörtel gesetzt werden. Aufzeichnen lassen sich die Umrisse hier nicht, sondern werden mit einem spitzen Instrument rasch in den nachgiebigen Grund eingeritzt. Dies auch hatte Raphael getan, als er bei der Malerei der Schule von Athen zuguterletzt rechts vom Rande noch sein eigenes Bildnis in die Komposition brachte. Keine Stelle des Gemäldes hat im Laufe der Jahrhunderte so sehr gelitten als diese, die man mit besonderer Beflissenheit rein zu halten und wiederherzustellen suchte, und die schlechte Beschaffenheit der Wand tritt nirgends so entschieden hervor als hier. Immer wieder geputzt und aufgefrischt hatte dies Bildnis sich in etwas verwandelt, was mit seinem ersten Aussehen und den wahren Zügen Raphaels außer Verbindung stand. So oft indessen dies ausgesprochen war, ebenso oft wurde es auch verneint, und neuerdings erst ist ein Entscheid möglich geworden. Ein Photograph war auf jene im Kalk verhärteten, oft überschmierten, aber noch sichtbaren eingeritzten Umrisse aufmerksam geworden. Er ließ straff von der Seite her blendendes Licht die Wand streifen, durch das alle Farben und Zeichnung verwischt und nur die Unebenheiten der Mauerfläche mit scharfem Schatten hervorgehoben

wurden. So gelang es, jene echten Umrißlinien allein zu photographieren, und es fand sich, daß sie mit keinem der für Raphaels Bildnisse gehaltenen Porträts stimmten, den Holzschnitt ausgenommen, den Vasari der zweiten Auflage seiner Biographie vorgesetzt und den man als unrichtig zu beseitigen versucht hatte.

Raphael stand im siebenunddreißigsten Jahre, als er starb. Das Lebensjahr, in dem Goethe seine italienische Reise antrat, von der ab erst die männliche Meisterschaft in seinen Werken datiert wird. Michelangelo, zehn Jahre älter als Raphael, hat vierzig Jahre länger als er gearbeitet; nach Raphaels Tod erst hat er die Schöpfungen zu Tage treten lassen, die ihn als Bildhauer und Baumeister auf die volle Höhe seines Ruhmes führten. Auch Lionardos Meisterwerke begannen erst, nachdem Lionardo das vierzigste Jahr zurückgelegt hatte. Er war zwanzig Jahre älter als Raphael und starb zugleich mit ihm, aber in Frankreich. Bedenken wir, daß alles, was Raphael getan hat, in weniger als zwanzig Jahren geschaffen worden ist, so stehen wir staunend vor dem Reichtume seiner Phantasie, die immer von Grund aus Neues hervorbrachte, während Michelangelo und Lionardo sich früh in eine Auffassung der Natur hineinarbeiteten, von der sie befangen blieben.

NEUNTES KAPITEL

RAPHAELS RUHM IN VIER JAHRHUNDERTEN

Das Cinquecento. — Deutschland in Rom. — Raphael unter Napoleon I. — Rom im 19. Jahrhundert. — Die deutsche Gelehrsamkeit. — England

---

1

RAPHAELS RUHM IM CINQUECENTO

Beim Tode von Männern ersten Ranges öffnet sich in ihrem Grabe ein Abgrund, der unausfüllbar scheint. Als werde immer des Tages gedacht werden, an dem sie verschwanden, als würden sie immer vergebens zurückerwartet werden. Bald aber ist es, als habe der Unersetzliche vor unbestimmter langer Zeit gelebt. Und dann tritt ein anderer an die Stelle und wird als genügender Ersatzmann angesehen, weil er sie innehat. Nun kommt es darauf an, wie lange es dauert, bis der erscheint, der die Welt zwingt, sich des Toten zu erinnern. Sein Bild taucht wieder empor. Trinkt, wie die Schatten der homerischen Unterwelt, lebendiges Blut und beginnt mit denen weiter zu leben, von denen die Erde bewohnt wird. Generationen sterben nun, ohne daß sie ihn mit sich nähmen. Er legt seinen Weg durch die Jahrhunderte zurück. Er lebt.

Raphael starb den 6. April 1520. Am nächsten Tage schreibt der mantuanische Gesandte an seine Herzogin: „Von nichts anderem ist hier die Rede, als von dem Verluste dieses Mannes, der mit dem Schlusse seines dreiunddreißigsten Jahres nun sein erstes Leben beschlossen hat. Sein zweites, das des Nachruhmes, wird, unabhängig von Tod und Zeitlichkeit, in seinen Werken und in dem, was die Gelehrten zu seinem Lobe schreiben werden, ewige Dauer haben.“

Als frühestes Zeugnis für Raphaels Stellung zum römischen Publikum haben wir den Anstellungserlaß, mit dem Leo X. ihn

im zweiten Jahre seiner Regierung zum Architekten der Peterskirche erhob. Er beginnt mit dem Satze, die ausgezeichneten Leistungen Raphaels als Maler seien bekannt. Waren Raphaels Leistungen auch als Baumeister derart, daß er zum Nachfolger Bramantes, des ersten Architekten der Welt, ernannt werden konnte, so gewinnt das Schriftstück umfassenden Inhalt.

Das zweite Zeugnis ist jener Brief des Celio Calcagnini, der uns das Gefühl gibt, die außerordentliche von Raphael ausgehende Wirkung sei nicht bloß seinen Werken entsprungen. Zwar sagt Calcagnini nicht, Raphael sei das Haupt einer Partei gewesen. Briefe anderer aber aus Leos X. letzten Zeiten lassen erkennen, daß Raphael eine Partei organisierte, oder daß sich unter seinem Namen die Gegner Michelangelos zusammenfanden. Wichtig ist dem gegenüber Michelangelos Verhalten zu Raphael. Als nach Raphaels Tode Michelangelos eigene römische Partei in ihn drang, er möge die vatikanischen Wandflächen, auf denen die Schüler Raphaels nach dessen Zeichnungen fortarbeiteten, für sich und die Seinigen fordern, setzte er den dahinlautenden Briefen wiederholt Stillschweigen entgegen.

Bembos lateinische Grabschrift, die noch an Ort und Stelle ist, enthält nur Allgemeinheiten. Die früheste Biographie Raphaels, in trefflichem Latein geschrieben, hat Tiraboschi zuerst ans Licht gezogen. Ich bin nicht ganz sicher, ob Giovio sie schrieb: jedenfalls rührt sie von jemand her, der Raphael persönlich gekannt hat. Drei kurze Charakteristiken Michelangelos, Lionardos und Raphaels finden wir hier zusammen*). Von Raphaels Liebenswürdigkeit, die ihm die Gunst der Mächtigen gewann, ist darin die Rede. Von seinem Glücke, das ihm Gelegenheit geboten, immer im günstigsten Momente seine Kunst zu zeigen. Von der Anmut, grazia, seiner Werke. Der Gemälde selbst erinnert sich der Verfasser nur schwach. Aus der Camera della Segnatura erwähnt er nur den Parnaß, „wo die neun Musen dem singenden Apollo Beifall klatschen“! Aus dem zweiten Zimmer jene „Auferstehung Christi“. Aus dem dritten Zimmer die „unmenschliche Wildheit des Totila“, mit Totila nämlich bringt er den Burgbrand in Verbindung. Die Niederlage des Maxentius

*) Ich weiß nicht, wann es zuerst aufkam, diese drei als die ersten Künstler Italiens hervorzuheben. Raphael wird die „dritte Stelle“ angewiesen. So ist allgemein damals wohl geurteilt worden. Zumal von Ariost und von Francesco da Ollanda an bekannten Stellen.

gibt er richtig an und die „Verklärung Christi“ nennt er Raphaels letzte und höchste Leistung. Das Bewunderungswürdigste darauf sei der vom bösen Geiste geplagte Knabe. Der Ton, in dem von Raphael gesprochen wird, zeigt, daß man in ihm den jungen Mann sah, dessen Laufbahn erst hätte beginnen müssen. Der Verfasser der Notiz begegnete ihm wohl am Hofe Leos. Raphael hat die Vorzüge, die die Natur dem jugendlichen Alter zuteilt, bis zu seinem Tode behalten: den Anschein von Unschuld, entspringend dem Reichtume des Geistes, die Freude am Dasein, den Wunsch, andern dienstlich zu sein, das Zurücktreten, damit auch schwächere ihr Können zeigten, das Gefühl, das die, die mit ihm verkehrten, davontrugen: es überbiete der Genuß an der eignen Arbeit jeden andern für ihn. Raphaels Werke bestätigen dies: es kann nicht bloß Gewissenhaftigkeit gewesen sein, die ihn antrieb, immer von neuem zu beginnen. Ich wiederhole: es war ihm eine Wonne, das Ziel erst dann für erreicht zu nehmen, wenn er alle Wege, die zu ihm führten, vorher begangen hatte, um den besten herauszuwählen. In wie hohem Maße stehen Michelangelos Schöpfungen nicht als Produkte einer über die Welt erhabenen Gedankenarbeit vor uns: denen Raphaels wohnen solche Geheimnisse nicht inne. Seine Schöpfungen sollten den Anschein von Blumen haben, bei denen wir nicht nach besonderen Absichten ihres Schöpfers fragen. Ich bezweifle freilich, ob einer seiner Freunde oder Schüler in diesem Sinne einen Überblick der Entwicklung Raphaels gehabt. Dergleichen braucht Jahrhunderte, um in Worte gefaßt werden zu können.

Dreißig Jahre nach Raphaels Tode erst erschienen Vasaris „Lebensbeschreibungen der berühmtesten Florentiner Maler, Bildhauer und Architekten“ mit der Vita des Raffaello darin. Der Schluß dieser Biographie, wie die zweite Auflage von 1568 ihn enthält, ist hier von Wichtigkeit. Vasari redet Raphael an:

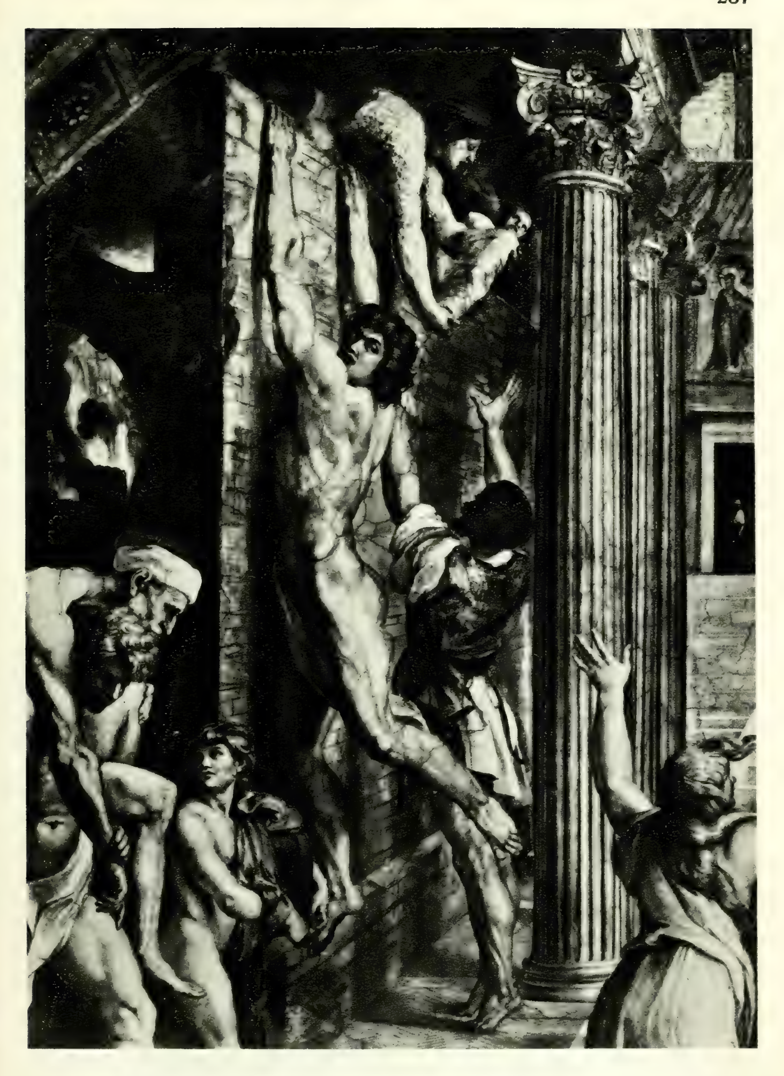
„O glücklicher, seliger Geist! Jeder redet gern von dir, feiert deine Werke und bewundert jede von dir hinterlassene Zeichnung. Wohl konnte die Malerei, als dieser edle Künstler starb, sterben; denn als er die Augen schloß, blieb sie so gut wie ohne Augen zurück. Jetzt aber haben wir Zurückgebliebenen die gute oder vielmehr beste Art, die er uns als Vorbild hinterließ, nachzuahmen, ihrer, wie seine Kunst uns zur Pflicht macht, im Geiste dankbarst zu gedenken und mit Worten ihm ehrenvollste Erinnerung zu weihen. Denn in Wahrheit wurde durch ihn die

Kunst, das Kolorit und die Erfindung, alles in einem zu einer höchsten Vollendung erhoben, die sich kaum erhoffen ließ: niemand möge sich zum Gedanken versteigen, Raphael könne übertroffen werden. Außer dieser Wohltat, die er den Künstlern als ihr Freund erwies, ward er auch bei seinen Lebzeiten nicht müde, uns darin ein Vorbild zu sein,wie man mit Großen, Mittleren und Niederen zu verhandeln habe. Unter seinen besonderen Gaben finde ich eine von solcher Bedeutung, daß ich im stillen staune, wie der Himmel ihm die Kraft gab, als Künstler unter Künstlern eine unserem Naturell so entgegengesetzte Wirkung hervorzubringen, die nämlich, daß die Künstler — nicht nur die niedrigen, sondern auch die, welche hohe Ziele verfolgen (wie es deren unter uns unendlich viele gibt) — wenn sie mit Raphael zusammen arbeiteten, ohne weiteres gleichen Sinnes und so einträchtig waren, daß jede böse Laune in seinem Anblicke davonflog und jeder gemeine und niedrige Gedanke ihnen aus der Seele fiel; eine Eintracht, die niemals sonst geherrscht hat. Die Ursache war, daß sie unter dem Banne seiner Freundlichkeit und seines Könnens standen, und mehr noch, unter der Herrschaft des Genius seiner guten Natur. Diese war so erfüllt von edler Liebenswürdigkeit, so überfließend von hülfreicher Liebe, daß man sogar die Tiere ihm Ehrfurcht bezeugen sah, geschweige denn die Menschen. Man erzählt, daß wenn ein Maler, mit dem er bekannt war oder auch den er gar nicht kannte, ihn um eine Zeichnung anging, deren er bedurfte, Raphael seine Arbeit stehen ließ, um ihm behülflich zu sein. Und immer waren Unzählige bei ihm in Arbeit, die er mit einer Liebe unterstützte und unterwies, wie nicht Künstler, sondern eigenen Söhnen gegenüber zukam. Deshalb sah man ihn niemals an den Hof gehen, ohne beim Verlassen des Hauses fünfzig Maler mit sich gehabt zu haben, alle tüchtig und gut, die ihm das Geleit gaben, um ihn zu ehren. Mit einem Worte, er lebte nicht wie ein Maler, sondern wie ein Fürst. Deshalb, o Kunst der Malerei, konntest auch du dich damals im Besitze eines solchen Künstlers glücklich schätzen, der mit seiner Kunst und mit seinem hohen Wesen dich, o Malerei, über den Himmel hinaus erhob. Glückselig konntest du dich nennen, da, in eines solchen Mannes Fußstapfen eintretend, die Nachgeborenen erkannt haben, wie das Leben zu erfassen sei, und wie es darauf ankomme, als Künstler und Mensch sich auf gleicher Höhe zu halten, eine Vereinigung, durch die

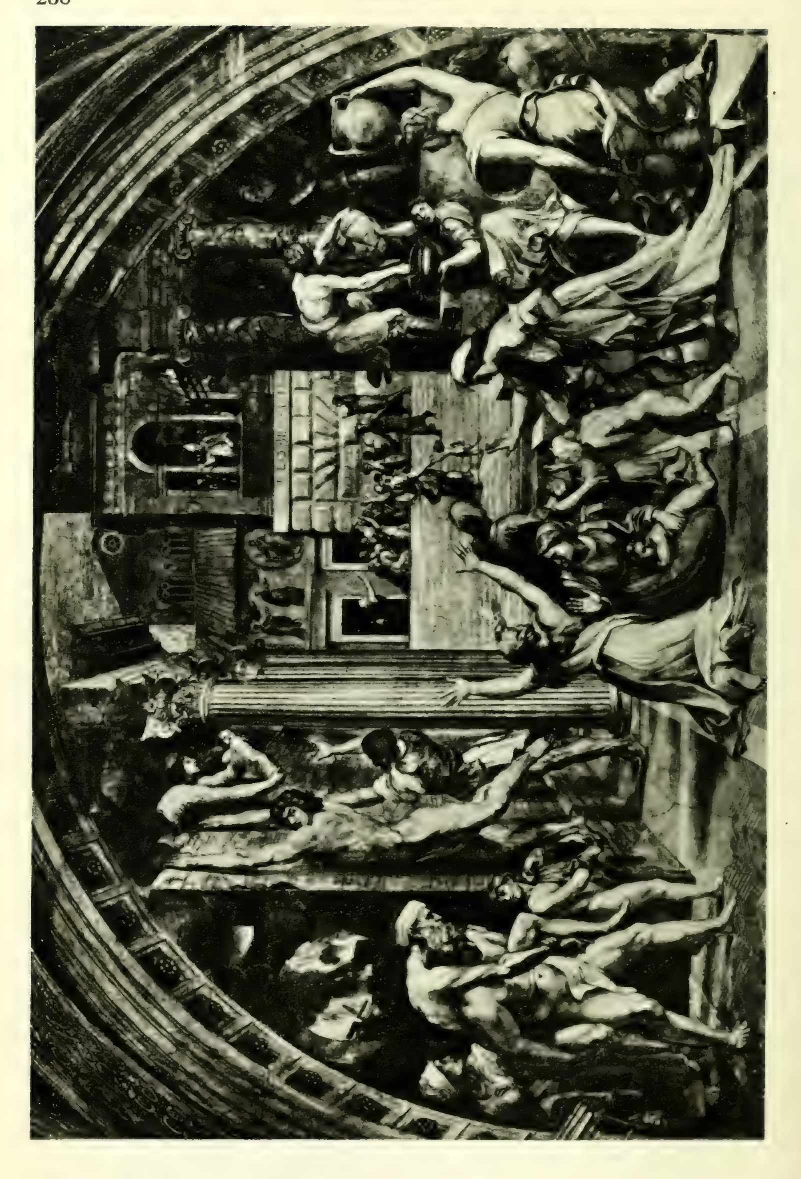
Raphael Giulios II. erhabene Größe und Leos X. fürstliche Freigebigkeit sich so zu Willen zwang, daß sie ihm, so hoch beide in Stand und Würde ihn überragten, wie einem nahen Freunde Mittel gewährten, sich selbst und die Kunst zu höchster Ehre zu erheben. Glückselig auch darf sich nennen, wer in seinen Diensten stehend, unter ihm arbeitete, denn ich finde, daß jeder, der ihm nachahmte, an eine ehrenvolle Stelle gelangt sei; und so werden die unter den Künstlern, die seine Mühe sich zum Muster nehmen, immer von der Welt in Ehren gehalten, und die, die ihm in seinem heiligen Wandel gleichen, vom Himmel belohnt werden."

Vasari hatte guten Grund, diesen Hymnus nicht schon im Jahre 1550, als die erste Auflage seines Werkes herauskam, anzustimmen; Michelangelo war damals noch am Leben. 1568 erst, vier Jahre nach dessen Tode, ließ Vasari den Gesinnungen freien Lauf, die er zuletzt gegen Michelangelo hegte. Vasari gehörte zu den Handwerkern, die, weil sie äußeren Erfolg haben, sich ernsthaft für Genies halten. Wo solche Leute sich dann nicht anerkannt sehen, wittern sie bösen Willen, ja sogar Neid! Vasari wäre imstande gewesen, zu glauben, Michelangelo suche sich von ihm loszumachen, weil er in ihm einen jungen Konkurrenten erblickte. Daher wandte er sich von der Verehrung des großen Meisters zum Mißtrauen gegen ihn und zuletzt, weil es doch unmöglich war, sich gegen einen solchen Mann, auch als er nicht mehr unter den Lebenden weilte, direkt auszusprechen, mußte Raphael indirekt gegen ihn ausgespielt werden. Doch diese Benutzung Raphaels, von dem Vasari spricht, als habe Michelangelo nicht gelebt, ändert nichts am Inhalte der Lobrede, die Raphael hier nun zuteil wird. Sie ist, was die Gesinnungen des Mitlebenden anbetrifft, wahr und auch deshalb wichtig, weil sie nach Jahrhunderten wieder den Grundton der Raphael gegenüber waltenden öffentlichen Stimmung gegeben hat.

Vasari ist als schaffender Maler heute kaum bekannt, denn seine Werke sind so inhaltlos, daß man sie nicht im Gedächtnisse behält. Aber er ist von Bedeutung, weil er eine Gattung repräsentiert, und zwar als ausgezeichnetes Probestück. Überall, wo es lebhafte Kunstbewegung gibt, wird es Vasaris geben. Einflußreiche Faiseurs, die, wie Heine sagt, so lange unsterblich sind, als sie leben. Er wollte in allem die Hände haben und hatte sie darin. Er gehörte zu den geriebenen Leuten, wider die niemand



AUSSCHNITT AUS „DER BRAND DES BORGO“



DER BRAND DES BORGO
Fresko. Sala dell'Incendio des Vatikans. 1514–1517

aufkommt. Selbst Michelangelo nahm sich Vasari gegenüber in acht. Wenn Michelangelo jemandem gegenüber schwieg, so war es wahrhaftig angezeigt, zu schweigen. Sind solche Männer nun gar gewöhnt, auch dem niedrigeren Volke gegenüber grob zu sein, so ist ihre Macht vollendet. Dies verhindert nicht, daß sie viel Talent haben können, energisch und leistungsfähig überall zur Stelle sind und auch gutmütig helfen, wo es not tut. Vasari schrieb sein Buch, weil er Freude an der Entwicklung der florentinischen Kunst hatte, zugleich aber um den Mitlebenden zu zeigen, er habe ihren künstlerischen Ruf in der Hand.

Giorgio Vasari (aus Arezzo, daher Aretino) war noch ein Kind, als Raphael starb. Als Vasari zuerst nach Rom kam, bot die Stadt im Bestande der Personen und der Verhältnisse kaum noch etwas dar, was an Leo X. und dessen Tage erinnerte. Nach Leos Tode unter Clemens VII. erfolgte die Eroberung Roms (1527), das grausame, dauernde Unheil, das in Jahrzehnten nicht zu verwinden war. Unter Paul III. (Farnese) hatten sich neue Kreise gebildet, denen Kunst und Wissenschaft am Herzen lag. Hier war Giovio Autorität. Von ihm ermuntert schrieb Vasari das Buch, dem er seinen heutigen Ruhm verdankt. Unter Giulio III. erst kam das Werk (1550) heraus. Vasari sah viele Malereien und Zeichnungen Raphaels und fragte herum und ging davon aus, dieser habe die Gemälde da zustande gebracht, wo sie sich seinerzeit befanden. Damit gewann er eine Reihe von zeitweiligen Aufenthaltsorten Raphaels: Urbino, Perugia, Siena, Florenz, Rom. An den fünf Stellen traten bedeutende Personen hervor, für die Raphael arbeitete: diese benutzte Vasari als Staffage. Er will Briefe und sonst Schriftliches von Raphael gekannt haben: die uns heute bekannten Briefe und Aktenstücke kannte er nicht. Nicht einmal jenes schon gedruckt vorliegende Breve Leos X. Wir wenden uns zu Vasari da, wo andere Nachrichten fehlen und wir nicht wissen können, ob ihm nicht sichere Kunde zugeflossen war. Gern tun wir es freilich nicht. Denn wer Michelangelos Leben, wie Vasari es 1550 drucken ließ, mit dem in der zweiten Auflage von 1568 vergleicht, erkennt die literarische Unfähigkeit des Mannes. Michelangelo nämlich berichtigte Vasaris erste Fassung (1550) dadurch, daß er seinem bei ihm wohnenden Schüler, dem jungen Bildhauer Condivi selbst sein Leben zur Herausgabe anvertraute. Verstehen wir die Vorrede dieses gleichfalls 1550 erschienenen Buches recht, so hätte Vasari sogar für

seine eigene Arbeit Notizen von Michelangelo empfangen, die er nicht zu benutzen wußte. Aber selbst als er 1568 seine zweite Auflage machte, für die Condivis Buch ihm doch zu Gebote stand, brachte er dessen Inhalt auf unverständige Weise in den eigenen Text hinein. Hätte Raphael länger gelebt und sein Leben selbst aufschreiben lassen können wie Michelangelo, so wären wir heute besser beraten. Denn aus Condivi erkennen wir die Epochen, in die Michelangelos Leben zerfällt, bei Vasari löst sich alles in Notizen auf.

Die Art, wie Vasari Michelangelo in der Stille anzugreifen suchte, zeigt folgendes. Michelangelo wurde als Kind ins toskanische Gebirge nach Settignano gegeben, wo eine Steinmetzfrau seine Amme war und er seine Kindheit zwischen den rohen Steinarbeitern verlebte, wie Raphael die seinige wahrscheinlich im Atelier seines Vaters. Michelangelo war rauh und ungeschminkt in seinem Auftreten und konnte harte Dinge sagen.

Nun erzählte Vasari in seinem Leben Raphaels von 1550, Giovanni Santi habe nicht gewollt, daß das Kind zu einer Amme aus dem Hause gegeben werde (wie in Italien heute noch Sitte ist), sondern daß die eigne Mutter es stille, „damit es zu Hause das väterliche gute Benehmen vor Augen habe". 1568 aber setzt er hinzu: „und nicht in dem Hause eines Bauern weniger edles und rohes Benehmen und Anschauungen". Daß dies auf Michelangelo gehe, zeigt schon der Beginn der Biographie, wo Vasari sagt, „Raphael wurde der Welt geschenkt, als die Natur, besiegt in der Kunst durch Michelangelo, nun in Kunst und edlem Benehmen zugleich besiegt werden sollte".

Vasari aber, wenn er Raphael durch solche Vergleiche höher stellte, traf das richtige: Raphael wurde, auch als er noch lebte, als ein Muster liebenswürdiger Lebensführung angesehen. Er war feurig und berauschend wie edler Wein. Das unsterblich Jugendliche war ihm eigen. Wenn der mantuanische Gesandte ihn mit 33 statt mit 37 Jahren sterben läßt, so war das schon ein Anfang der Mythenbildung. Der Mythus ist deshalb nicht unwahr, weil er das gemein Tatsächliche übersieht. Allen seinen Künstlerbiographien sucht Vasari durch Aufnahme dessen, was im Publikum an Erinnerungen sich erhalten hatte, größere Lebendigkeit zu verleihen. Immer mehr tritt seine Unzuverlässigkeit zutage; trotzdem, ohne Vasari würde die Geschichte der toskanischen Kunst im Nebel stecken. Er atmete florentiner Luft. Mitten in der Stadt

hatte Vasari ein Gefühl des Geschehenden. Vasaris eigne glänzenden Zeiten waren die unter Alessandro dei Medici, wo er jung, ehrgeizig und von Arbeitskraft überströmend den Launen und Wünschen seines selbst jungen Herrn unermüdet genügte. So dachte er sich die Rolle, die unter idealeren Verhältnissen Raphael am Hofe Leos spielte. Immer auf dem Platze. Immer neue Erfindungen. Immer ausgiebiger als alle andern zusammen. Unbefangen die Dinge nehmend und instinktmäßig sie da anfassend, wo sie sich am leichtesten greifen ließen. Vasari weiß nichts von Raphaels häuslichen einsamen Studien. Er läßt ihn als eine Natur erscheinen, die, in vollem Lebensgenusse fortschreitend, mühelos produziert. Er gebraucht das Wort „Halbgott“ von ihm.

Sehr bald aber war Raphael nicht mehr der, von dem die Künstler lernten. Sie bestahlen ihn, wenn dies Wort hier erlaubt ist, suchten aber nicht in seine Gedanken einzudringen. Vasari selbst zeigt in seinen Arbeiten keine Spur des Studiums nach Raphael, und Zuccaro, der in überschwenglichen Versen Raphael feierte, seine Handzeichnungen kopierte, und in der Loggia der Farnesina, in der er zeichnete, über Nacht schlief, läßt in seinen Werken nichts von dieser Geistesverwandtschaft spüren. Lomazzo behauptet, die ersten Maler der Welt hätten Raphaels Manier innegehalten, hütet sich aber wohl zu sagen, welche. Armenini führte in den „Wahrhaftigen Vorschriften der Malerei“ Raphaels Namen oft im Munde: sobald es sich um praktische Winke handelt, verweist er auf Michelangelo oder sogar auf Bandinelli. In der Sistinischen Kapelle mit den Gemälden Michelangelos, in der Kapelle von San Lorenzo in Florenz mit den medizäischen Gräbern arbeiteten die jungen Künstler und bequemten sich den imponierenden Mustern dort an. Raphaels Kompositionen lehrten nicht die Geheimnisse raffinierter Flächenbenutzung, denen man jetzt nachstrebte, zeigten weder die gekünstelten Umrisse, noch die zarten Schatten, die nun das Publikum entzückten, waren zu wenig umfangreich und zu einfach für die Wandflächen, die es nun zu bedecken galt. Wenn sich im Beginn der zweiten Hälfte des Cinquecento noch einzelne Stimmen erheben, die Raphael über Michelangelo setzen, so sind es die von Parteileuten, denen der Haß das Urteil bestimmte. Pietro Aretino, der Venetianer Literat, den Michelangelo geringschätzig behandelt hatte, wollte ihn als Charakter und als Künstler das büßen lassen. Unter Aretins Einflusse erscheinen Lodovico Dolces „Aretino“ betitelte

Gespräche, in denen bewiesen wird, daß Raphael als Maler Michelangelo übertreffe. Aretin tritt als Mitredender ein und gibt eine Charakteristik Raphaels. Auch in Dolces Briefen wird die Frage behandelt. Diese Begeisterung aber war eine künstlich gemachte. Die meisten Werke Raphaels, von denen Vasari spricht, standen dem Publikum nicht vor Augen, während man denen Michelangelos oder seiner Nachahmer überall begegnete.

Nicht lange jedoch, und auch Michelangelo gehörte nur noch zu den historischen Begriffen. Die Welt verlangte nach neuem. Die neuen Formen des europäischen Daseins, von denen Raphael nichts geahnt hatte, in die Michelangelo dagegen tief noch hineingewachsen war, entwickelten sich in sich selbst weiter und auch Michelangelo war den Römern nur noch der „kalte Kunstgreis", der Goethe war, als er gar nicht sterben wollte und seine Nachfolger meinten, sein ungeheurer Schatten verdecke ihnen nur das Licht. Schüler von Schülern Michelangelos traten ein, die mit derben Fäusten noch umfangreichere Gestalten schufen als er, dutzendweise, hundertweise, wenn es verlangt wurde. Man zähle einmal die Bataillone steinerner Riesenleiber, mit denen Bernini die römischen Kirchen innen und außen besetzt hat. Als in der ersten Hälfte des dem Cinquecento folgenden Jahrhunderts des Dreißigjährigen Krieges Donatus Rom verherrlichte, waren für ihn Raphael und Michelangelo die beiden Meister, die, einträchtig nebeneinander arbeitend, in den goldenen Zeiten Giulios II. gelebt hatten. Diese Zeiten lagen um hundert Jahre zurück. Jetzt arbeitete ein gewisser Niccolo dell' Abbate sich in Raphaels Auffassung hinein, und es wurde ihm der Ehrenname des „verbesserten Raphael" verliehen. Ein gewisser Tibaldi galt als „Michelangelo riformato". Die beiden großen Meister aber kamen den Künstlern als seltsam bescheidene übelberatene Sonderlinge vor, die sich von der wahren Ausbeutung ihres Talents durch falsche Rücksichten abhalten ließen. Bald genug wurde vor der Nachahmung Raphaels direkt gewarnt. Von Bernini, dem künstlerischen Despoten des 17. Jahrhunderts.

2

FRANKREICH

Außerhalb Italiens erhob sich Raphael wieder.

Frankreich gehörte zu den Konsumenten toskanischer Kunst. Raphael und Michelangelo hatten „Aufträge nach Frankreich".

Ein französischer Kardinal bestellte Michelangelos Pietà, eine seiner anderen frühsten Statuen ging nach Frankreich. Dahin die beiden Sklaven des Denkmales für Giulio II. Lionardo starb in Frankreich; Andrea del Sarto sollte dahin; Benvenuto Cellini verdiente da viel Geld; Rosso, ein Schüler Michelangelos, gründete die „Schule von Fontainebleau". Von Michelangelos eigenen späteren Verhältnissen zu Frankreich wissen wir. Florenz war immer französisch gesinnt. Als vornehmstes Resultat der Bemühungen Franz I. von Frankreich um florentinische Kunstwerke darf der Erwerb der Gemälde gelten, die er aus Raphaels Atelier empfing. 1515, als Raphael dem Papste nach Bologna folgte, entwarf er vielleicht persönlich dort das Porträt, nach dem er in der Camera des Burgbrandes Franz I. dann in der Gestalt Karls des Großen darstellte, dem Leo die Kaiserkrone aufsetzt. So nämlich hoffte man, daß es kommen werde. 1517, als Kardinal Bibbiena päpstlicher Gesandter am Hofe des Königs war, schickte, sahen wir, Raphael das Bildnis der Giovanna von Aragonien nach Frankreich, das heute im Louvre steht. Im gleichen Jahre ging eben dahin der Erzengel Michael, der den Satan unter den Füßen hat, und die heilige Margaretha, die so vornehm mit gelinden Tritten auf den getöteten Drachen tritt (vielleicht für Margaretha, die Schwester des Königs, bestimmt). Für Frankreich malte Raphael die „große, heilige Familie des Louvre" und sein letztes Werk, die Transfiguration, sollte dahin kommen*).

Wieweit diese in den königlichen Schlössern hängenden Gemälde dem französischen Publikum bekannt waren, weiß ich nicht: ein Verhältnis der Verehrung für Raphael aber scheint in Paris bestanden zu haben. 1607 erschien dort die erste französische Übersetzung des vasarischen Leben Raphaels**) und in Paris, angesichts raphaelischer Werke, empfand Poussin den Beruf, sich der Malerei zu widmen. Poussin war der erste Meister von Ansehen wieder, der sich in Rom als Nachahmer Raphaels bekannte. Poussin war überhaupt der erste unabhängige Künstler des 17. Jahrhunderts im Sinne der heutigen Zeit. Von vornehmer Geburt wie Descartes, eine heroische Natur, die sich ihre eigene geschichtliche Welt konstruierte. Er sah eine große Tragödie im

*) Die Franzosen, als sie das Gemälde 1797 nach Paris entführten, beriefen sich darauf.

**) Von Daret. Zweite Auflage 1709.

Zusammenhange der Begebenheiten und erlebte die Vergangenheit um so leidenschaftlicher mit, als ihm selber in den Gang der Dinge einzugreifen nie vergönnt worden war. Er muß neben Corneille gestellt werden: das gleiche Element ritterlicher Freiheit war die treibende Kraft bei ihm. Wie Corneille versenkt er sich in die römische Geschichte. In die verlassenen Gefilde der Campagna hinein träumte er die Taten des großen Volkes. Düstere Wolken hängen über seinen Landschaften. Hierin glich er Raphael nicht, der in der eigenen Zeit die Fortsetzung all des Freudigen zu genießen glaubte und neu erwartete, was dem Altertume gewährt gewesen sei.

In Poussins Augen standen Raphaels Werke und die Antike als höchste Muster nebeneinander da, und es kümmerte ihn nicht, wie das römische Publikum um ihn her urteilte. Rom war ihm trotzdem der liebste Boden. In Paris, wohin man ihn zurückrief, hielt er nicht aus. In Paris aber trat Raphaels Einfluß noch bedeutender in Le Sueur hervor, neben Poussin dem größten französischen Meister seiner Zeit. Le Sueur war nie in Italien, trug aber den Beinamen des französischen Raphaels. Ihm hatten die Stiche nach Raphael, die er bei Pariser Sammlern fand, die Richtung gegeben. Er dringt in die Tiefe der Dinge ein, um seine Darstellungen zu geschichtlichen Denkmalen zu erheben. Es handelt sich bei seinem Studium Raphaels um die reinste Wirkung, die ein Künstler auf den andern haben kann, denn Markantons Stiche, die zumeist doch in Frage kamen, gaben nicht Raphaels Gemälde, sondern nur die von Raphael dafür gezeichneten Zeichnungen wieder. So groß ist die Kraft, die diesen Blättern innewohnt.

Aber es sollten die raphaelischen Gemälde, die man in Frankreich besaß, in größerem Maße noch die Schicksale der französischen Kunst bestimmen.

Frankreich war im Jahrhundert des Dreißigjährigen Krieges die wider die Übermacht des Hauses Habsburg emporstrebende junge Monarchie. Ludwig XIV. fühlte sich Madrid, dem eigentlichen Sitze des Europa überspannenden Römisch-Deutschen Kaiserreiches gegenüber, etwa so wie Friedrich der Große hundert Jahre später in seinem Verhältnisse zu Wien. Frankreich mußte seine Kräfte aufs äußerste anspannen; und das Gefühl, daß dem so sei, ließ den König mit seinem Minister Colbert die Pläne fassen, die die Nation in dem Wettstreite mit Habsburg

siegreich machten. Zu dem, was in Frankreich entstehen sollte, gehörte als ein Glied einer großen Kette nationaler Institutionen eine „nationale französische Kunst". So energisch wurde hier vorgegangen, daß, wenn man diesen Punkt allein ins Auge faßt, es scheinen könnte, als habe der König nur dieses Lebensinteresse gehabt und sei etwas wie eine Marotte bei ihm gewesen, Raphael als maßgebendes Muster in Paris emporzubringen. Ludwig aber verstand von Kunst nicht so viel, um eine solche Vorliebe hegen zu dürfen, doch hatte, was er tat, diesen Erfolg. Sein Wille führte zur Aufrichtung der zwei heute noch bestehenden Institute Frankreichs: der Pariser Kunstakademie und der Gemäldesammlung des Louvre. Die nach veraltetem Muster sich selbst verwaltende zunftmäßig eingerichtete Pariser Akademie wurde zu einem auf den Ehrgeiz der Mitglieder basierten Kollegium erhoben. Für die Gemäldesammlung brachte man zusammen, was bis dahin in den königlichen Schlössern dem Publikum kaum sichtbar war. In einer Reihe von Sälen des Louvre und des daranstoßenden Hotel Grammont hingen 2500 Gemälde nun beieinander; sechzehn darunter von Raphael*), der über alle Meister jetzt den Sieg davontrug. Die Stimme der Akademiker und des Publikums proklamierte ihn als den größten Künstler, der je gelebt. Handzeichnungen von ihm, die gleichfalls zusammengekauft worden waren, bekräftigten das. Eine Sammlung von Stichen Markantons und anderer Meister nach Raphael kam hinzu. Raphael und die Antike werden zu den Ausgangspunkten des künstlerischen Studiums in Frankreich, und bis auf heute ist daran festgehalten worden. Denn, fragen wir, im Anblicke des scheinbar prinzipienlosen europäischen Kunsttreibens, warum in Frankreich immer wieder Meister erstanden und erstehen, die in solider Weise arbeiten, so ist der Grund der, daß unentwegt die öffentliche Unterweisung von Raphael und der Antike ausgeht.

Der König und Colbert, deren Namen hier nicht zu trennen sind, fühlten, daß, wenn ihren Absichten die letzte Wirkung nicht fehlen solle, die Pariser Akademie unzureichend sei, und schufen neben ihr das Institut, dessen Errichtung als die genialste Maßregel anzusehen ist, die zum Besten des öffentlichen Kunstunterrichts überhaupt jemals getroffen wurde: die französische Akademie in Rom. Die Pariser Akademie hatte ihre talentvollsten

*) Die Aufzählung der damals vorhandenen Gemälde Raphaels (die ihm fälschlich zugeschriebenen miteingerechnet) in Félibiens „Entretiens".

Zöglinge so weit zu fördern, daß sie auf Staatskosten in Rom ihre Studien fortsetzen könnten. L'Académie de France à Rome war ein Stück Frankreich auf römischem Boden, eine unter ihrem Direktor abgeschlossene Künstlerkolonie, die, in erster Linie auf Raphael hingewiesen, in den vatikanischen Stanzen nun zu kopieren begann. Nach dem Warum fragte kein Schüler: es wurde befohlen. Aus der offiziellen Korrespondenz der Direktoren ersehen wir, wie über die Arbeiten der Eleven von Rom nach Hause berichtet wird. Gleich Lionardo wurde Raphael fast als französischer Künstler angesehen. Dieselbe politische Phantasie, aus der die Franzosen Charlemagne als einen ihrer nationalen Helden und Herrscher in Beschlag nehmen, stempelte Raphael zu einem einheimischen Künstler um.

Wir dürfen diese Einrichtungen zur Schaffung einer nationalen Kunst jedoch nicht höher schätzen, als sie verdienen. Genies zu erwecken, war dem König und seinen Beamten nicht gegeben. Bei der besten Düngung konnte Paris nicht der Boden werden, auf dem, weil der König es befahl, außerordentliche Talente wuchsen. Poussin sagte, das habe ihn zumeist von Paris wieder vertrieben, daß er immer nur zum Fertigwerden gedrängt worden sei, und daß man gute und schlechte Malerei nicht zu unterscheiden wisse. Bei aller Verehrung fehlte das Verständnis Raphaels. Voltaire bemerkt gelegentlich, von den Stichen nach Lebrun (dem Hofmaler Ludwigs XIV.) und denen nach Raphael hätten die ersteren größere Nachfrage gefunden. Man stellte Lebrun seinerzeit höher als Raphael. Es wäre auch gegen den Lauf der Natur gewesen, mit amtlicher Macht zu erreichen, was immer doch nur dem freiwilligen Walten des Schicksals zu verdanken ist. Das Aufsprießenlassen originaler Genies ist eine spontane Handlung der Vorsehung. Weder Corneille noch Racine oder gar Molière waren Kreaturen des Königs: die beiden ersten würden ohne den Zwang, den die Nähe und die Wohltaten Ludwigs ihnen auflegten, vielleicht inhaltreichere, mannigfaltigere Werke hervorgebracht haben; Molière aber dichtete ganz aus sich und Ludwig XIV. steht unter ihm. Die eigentlichen Erfolge der Bemühungen des Königs und Colberts lagen nicht auf dem Gebiete der hohen Kunst, sondern auf dem des höheren Handwerks. Auch von dieser Stelle aus aber sind die Pariser Bemühungen dem Ruhme Raphaels zugute gekommen. Das reinste Produkt nationaler künstlerischer Arbeit, das in Frankreich unter Ludwig XIV.

sich bildete, ist die Kupferstichkunst gewesen. Meister mit überraschenden Leistungen traten ein, um ein auf der Meinung des europäischen Publikums beruhendes Element zu schaffen.

Ein Kupferstecher ersten Ranges wird nichts unternehmen, das ihm nicht innere Befriedigung verspricht. Er geht mit dem Werke, das er reproduzieren will, gleichsam eine Ehe ein und hat sich vorzusehen, mit wem. Je mehr seine Fähigkeit steigt, um so höher werden seine Ansprüche. Lebrun wird als Maler heute nur deshalb noch so hoch geschätzt, weil der vornehmste unter den Stechern seiner Zeit, Edelinck, so vorzügliche Platten nach Gemälden von seiner Hand geliefert hat. Das Beste trotzdem, was Edelinck hervorgebracht hat, sind seine Stiche nach Raphael. Lebrun in seiner Machtstellung war eben nicht zu umgehen*).

Vor dem Eingreifen Colberts bereits hatten französische Stecher in Italien nach Raphael besser gearbeitet als die Italiener selbst. Edelinck war de Paillys Schüler, der Raphaels Vierge au berceau und die au ligne gestochen hatte. Edelinck stach in Paris Raphaels Große heilige Familie und, nach einer angeblich von Rubens stammenden Zeichnung, Lionardos Reiterschlacht. Gérard Audran stach die römischen Fresken Raphaels und die Teppiche. Das größte zu Ehren Raphaels und Frankreichs aber hat Dorigny geleistet, Edelincks Schüler. Er begann mit den Fresken der Farnesina, ließ die Transfiguration folgen, die besser ausfiel, unternahm dann aber, durch englische Kunstfreunde nach London gebracht, den Stich der Kartons Raphaels zu den Teppichen, die durch Rubens' Vermittlung nach England gegangen waren. Von Gemälden Raphaels war nach der Enthauptung König Karls in England kaum etwas zurückgeblieben: wir wissen, zu welch heute unbegreiflich niedrigen Preisen sie nach Frankreich verhandelt wurden; die Kartons zu den Teppichen aber erscheinen selbst den Puritanern als ein kostbarer Besitz. Eine Nationalsubskription deckte die Kosten des Stichs. Fast zehn Jahre (1711 bis 1719) arbeitete Dorigny daran. Unübertroffen stehen diese Blätter heute noch da, in denen Europa etwas geboten wurde, das Raphael in einem Lichte erscheinen ließ, in dem ihn bis dahin noch niemand betrachtet hatte.

---

*) Lebrun steht in Deutschland in hoher Achtung, weil das, wie man behauptet, beste seiner Werke, „die Familie seines Freundes Jabach", des Kölner Bankiers, dessen Sammlungen nach Paris verkauft wurden, im Besitz des Berliner Museums ist.

An diesem Triumphe französischer Arbeit für englisches Geld*) war Frankreich unbeteiligt. In Paris blieb Raphael immer nur der „Maler der Grazie". Seine im Louvre sichtbaren Werke bestätigten das. Die für Franz I. von Raphael gelieferten Gemälde streifen ans Affektierte. Mir ist der Gedanke gekommen, ob Raphael, bei den drei Werken, die von Anfang an für Frankreich gemalt wurden, nicht absichtlich das Element dieser Grazie bis zur Eleganz steigerte, um dem französischen Geschmacke zu entsprechen. Es ist diesen Gemälden ein gewisses höfisches Wesen eigen, das übrigens auch aus anderen Werken der letzten Jahre Raphaels uns anspricht, und das zumal dem für Frankreich bestimmten Porträt der Johanna von Aragonien nicht fremd ist. Das meiste an diesen Gemälden haben seine Schüler getan.

Diese Werke bestimmten das Urteil des Pariser Publikums. Aus den Kartons für die Teppiche dagegen leuchten Wahrheit und Charakter uns entgegen. Der Anblick von Dorignys kraftvollen Blättern zeigt Raphael als Darsteller der wichtigsten Begebenheiten des Neuen Testamentes nicht nur Lionardo und Michelangelo als ebenbürtig, sondern, weil Raphael die Natur in beinahe zusatzloser Reinheit gibt, fast überlegen. Hatte Raphael bis zum Erscheinen von Dorignys Stichen in erster Linie als Vertreter des Madonnenkultus gegolten, hatte kein anderer Meister die Verbindung irdischer und überirdischer Schönheit in die Bilder der heiligen Jungfrau hineinzulegen erlaubt, so erhob er sich durch Dorigny nun auch in den Augen protestantischer Völker zur Würde eines Meisters, der im Geiste des über die Konfessionen erhabenen Christentums die wichtigsten Ereignisse der sich bildenden christlichen Kirche darstellte.

3

DIE DEUTSCHEN IM ROM DES 18. JAHRHUNDERTS

Wir haben zu konstatieren, daß zu Anfang des 18. Jahrhunderts, als Dorignys Stiche so große Wirkung taten, Frankreich künstlerisch in Bahnen einlenkte, die es von Raphael wieder fortführten, während zu gleicher Zeit das eingeborene römische Publikum sich Raphael von frischem zuzuwenden begann.

Bernini hatte mit seiner unerschöpflichen Produktivität in Rom

*) Dorigny empfing nicht nur Geld. Es wurde ihm in England der Adel verliehen.

eine bombastische neue Architektur und Skulptur geschaffen, deren Formen, von Michelangelo ausgehend, ihn aber weit überbietend, den Geschmack des 17. Jahrhunderts beherrschten, welches der Meister mit seinen Lebensjahren beinahe ausfüllte. Bernini war einer von den künstlerischen Weltbeherrschern. Wie Rubens umfaßte er alles. Das einfachste sanfte Lächeln der Natur wußte er süß zu wiederholen und zugleich die barocksten Ungeheuerlichkeiten glaubwürdig grell emporzubauen. Seine Nachahmer und Nebenbuhler waren Stümper neben ihm, dem übermächtigen Zauberer, dem das Gewaltigste ein Spiel war, der mühelos die Oberfläche Roms mit seinen Schöpfungen bedeckte und solches Erstaunen erweckte und so viel Macht entfaltete, daß ihm allein schließlich nur noch gegeben schien, Dinge zu erfinden, die ermüdeten Augen der Generationen zu reizen, welche er, gleich Michelangelo, eine auf die andere sich folgen sah, und die er, eine nach der anderen vor seinen Triumphwagen spannte. 1598 geboren und als Kind schon den Meißel führend, hielt Bernini seine Herrschaft bis 1680 aufrecht. Seinem Blicke konnte nicht entgehen, wie groß Raphael sei, bei der Unterweisung junger Künstler aber wollte er ihn ausgeschlossen wissen. Die jugendliche kraftvolle Einfachheit Raphaels war ihm zuwider. Bernini schien wie Voltaire gleich als alter Mann auf die Welt gekommen zu sein. Er hätte sich selbst verneint, hätte er Raphael als Muster gelten lassen. Bei Berninis Tode aber fand sich, daß in seiner Richtung nun kein Schritt mehr zu tun sei. Poussin war neben ihm mit seiner Raphaelverehrung eben nur geduldet worden, Sacchi, der bedeutendste einheimische Meister, hatte nicht wagen dürfen, sich zu Raphael zu bekennen: endlich aber war auch Berninis Reich zu Ende und Maratta, Sacchis Schüler, trat für Raphael ein, während der erste Kunstgelehrte der Ewigen Stadt, Bellori, literarisch die gleiche Anschauung hatte. Schon als in den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts Dorignys Stiche nach den Gemälden der Farnesina erschienen, schrieb Bellori einen erklärenden Text dazu. Nicht lange darauf ließ er die Beschreibung der vatikanischen Stanzen Raphaels folgen (deren Autorität heute zum Teil noch fortdauert) und lenkte die Aufmerksamkeit auf deren herabgekommenen Zustand. Bereits Ende der achtziger Jahre hatte Maratta die Gemälde wenigstens zu schützen gesucht: jetzt brachen bessere Tage an. Der Kardinal Albani, mit Beginn des 18. Jahrhunderts Papst, teilte Belloris und Ma-

rattas Begeisterung für Raphael. Unter dem Widerspruche vieler, die mit dreinzureden hatten, wurde die Erlaubnis erwirkt, vorerst nur ein kleines Stück auf einer der Fresken der Camera della Segnatura mit griechischem Weine abwaschen zu dürfen. Der Auftrag, das Ganze zu reinigen, war die Folge. Ein großer Moment, als der Papst die neugeborenen Wände zum ersten Male besichtigte.

Maratta kam Raphael in der Nachahmung so nahe, daß Werke von ihm Raphael zugeschrieben worden sind.

Während die Vorliebe der Franzosen für Raphael damals so tief heruntergegangen war, daß der Papst den Schülern der römisch-französischen Akademie den vatikanischen Palast verschloß, innerhalb dessen sie sich den Fresken Raphaels gegenüber unerträglich benommen hatten*), begann das römische Publikum wieder zu fühlen, was die Welt an Raphael besaß. So langsam aber blieb diese Bewegung, daß um die Mitte des Jahrhunderts Mengs und Winckelmann erst, die für unsere Augen den römischen Dingen des 18. Jahrhunderts Licht und Schatten verleihen, in Rom für Raphael eintreten mußten, um ihm die Autorität zu erringen, die seitdem dann nicht wieder erschüttert worden ist. Allerdings war Correggio Mengs' und des 18. Jahrhunderts eigentliches Ideal, und was Winckelmann anlangt, so stellte dieser wieder seinen Freund Mengs selbst unbedenklich neben oder über Raphael, wie auch Bellori seinerzeit mit Sacchi und Maratta getan: Tatsache aber bleibt, daß von der Zeit ab, wo Mengs Schüler unterrichtete, Raphael in seinem Atelier die höchste Stelle als Muster und Vorbild einnahm, und daß die deutschen Künstler in Rom dies im Gedächtnis hielten. Die Jüngeren unter den Deutschen begannen sich nun mit Raphael zu beschäftigen als einen unumgänglichen Meister. Der Streit, ob Raphael oder Michelangelo der größere sei, entbrannte und wurde stets von neuem entfacht. Raphael trug den Sieg davon, denn Mengs und Winckelmann haßten Michelangelo. Winckelmanns letztes Wort über Raphael haben wir nicht. In einem seiner Briefe gibt er als Hauptinhalt einer Schrift an, deren Herausgabe er vorbereite: die ans Licht zu bringenden Vorzüglichkeiten der Antiken und Raphaels, den noch niemand bisher gekannt habe. Was war es, das Winckelmann dazu brachte, Ra-

*) 1708. Schon 1702 hatte der Papst den Unfug nicht länger mit ansehen wollen.

phael so neben der Antike zu nennen? Eine genügende Erklärung dieser Stelle würde auch deshalb von Wichtigkeit sein, weil sich zugleich zeigen würde, wie Winckelmann die innere Zusammengehörigkeit der Geschichte der antiken und der modernen Kunst als etwas Natürliches ansah.

Als Archäologe war Winckelmann auf Raphael kaum hingewiesen. Aber wie er aus der Anschauung der Kunstentwicklung der alten Völker zu den Griechen geleitet worden und wie ein Lobgesang auf die griechische Welt das gewesen war, was ihm, wie er schrieb, „Freiheit, Ruhm und Italien“ verschafft hatte, so mußte ihm auch aufgehen, daß Raphael der frische Quell sei, ohne den das Cinquecento ebenso dürre daläge wie das darauffolgende Jahrhundert. Er empfand, daß Raphael aus eigener Natur heraus produziert habe wie die Griechen und erkannte die Verbindung des durch Fleiß ausgebildeten Schönheitsgefühles mit kindlich zweckloser Freude an der Natur, die den Griechen eigen gewesen. Das vielleicht war seinen Gedanken nach das, was noch niemand in Raphael erkannt habe. Winckelmann proklamierte Raphael als den „großen Meister“ und fand in der von Jugendkraft und Erwartung hoher geistiger Entwicklungen erfüllten jüngeren Generation begeisterte Aufnahme. Ein seltsames Phänomen beobachten wir nun: Raphael, von dessen eigenen Werken man in Deutschland so gut wie nichts vor Augen hatte — denn wer kam damals nach Dresden und erkaufte dort für einen Dukaten den Eintritt in die Galerie? — wird auf die Autorität eines verehrten Schriftstellers hin als Maler über allen Malern erkannt und verehrt. In der Mitte des 18. Jahrhunderts begann die wissenschaftliche Kritik bei uns ihre Wirkung nicht allein auf das Publikum, sondern auch auf die schaffenden Künstler zu äußern. Nicht also aus der Anschauung der Werke heraus, sondern auf die Autorität von Gelehrten hin wurde Raphael als der erhabene Interpret der Natur, deren Geheimnisse er gekannt habe, von dessen Hand jeder Strich segenbringend sei und dem näher zu dringen zu den höchsten menschlichen Pflichten gehöre, anerkannt, und zu den Priestern dieses Kultus gehörte der junge Goethe. Deutschland war in der Mitte des 18. Jahrhunderts für Raphael fast jungfräulicher Boden.

Ehe Winckelmann auftrat, war man bei uns über einen dunkeln historischen Begriff nicht hinausgekommen. Dürer erwähnt im „Tagebuch der niederländischen Reise“ Raphaels Tod. Er läßt

sich von einem der Schüler Raphaels in den Niederlanden erzählen, was aus der Hinterlassenschaft geworden sei. Vielleicht hat Dürer die Kartons gesehen, nach denen dort die Teppiche eben vollendet worden waren, doch findet sich in seinen Notizen nichts. Auch von überschwenglicher Bewunderung steht nichts da. Sandrat spricht in der „Deutschen Akademie" mit schuldiger Hochachtung von Raphael und benutzt Vasari für seine Mitteilungen. Besondere Gefühle aber waren weder ihm noch anderen Deutschen, scheint es, bis dahin vor Raphaels Werken aufgestiegen. Noch in den Anfängen des 18. Jahrhunderts hatte sich darin nichts bei uns geändert. Knobelsdorf, Friedrichs des Großen, solange der König jung war*), künstlerischer guter Genius, schreibt (1736) fast ironisch über Raphaels Transfiguration, wo der Heiland in einer „sibirisch kalten Luft gen Himmel fährt, während im Vordergrunde die Menge über die Kapriolen eines vom Teufel Besessenen sich verwundert". Die Gebildeten der deutschen Nation standen jenerzeit unter dem Kommando Frankreichs, dessen damals niedrige ästhetische Anschauungen Europa beherrschten. In Voltaires Schriften finden wir Raphael kaum genannt. Raphael und Michelangelo waren phrasenhafte Namen, die man im Mund führte, ohne Anschauungen mit ihnen zu verbinden. Wenn Montesquieu, am Ende des Esprit des lois, beide, in Gegensatz zueinander gestellt, einmal als Beispiel gebraucht, so war eigene Beobachtung dabei kaum im Spiele. Was konnte Raphael dieser Epoche sein? Boucher, der vornehmste unter den Pariser Meistern, le peintre des délices, gab einem seiner Schüler, einem Deutschen, der mit dem ersten Preise der französischen Akademie nach Italien abging**), die Weisung, nicht zu lange in Rom zu bleiben, wo er Guido Renis und Albanis Werke allein des Studiums wert finden werde, während Raphael, trotz seines Rufes, un peintre bien triste sei. Was auch hatte Boucher seinerzeit selber von Raphael in Rom gehabt? 1725 war er dort, in jenen Jahren, wo der Vatikan den Schülern der französisch-römischen Akademie verschlossen war.

Wurden solche guten Lehren den in Paris studierenden Deutschen zuteil, so hatten sie von Hause aus nichts Besseres mitbekommen. Das protestantische, wie Goethe sagte „gestaltlose

*) In seinen alten Tagen wurde er rücksichtslos und grausam von seinem Herrn behandelt, nach seinem Tode aber von ihm gelobt.

**) Christoph von Manlich.

Deutschland" schätzte die Gemälde der Niederländer. Das norddeutsche kirchliche Leben aber hatte unser kunstliebendes Publikum so sehr der Würdigung der italienischen Kunst, die ja vorwiegend als eine katholische erscheinen mußte, entwöhnt, daß sogar der Besuch Italiens an dieser Teilnahmlosigkeit später nichts zu ändern vermochte. Von Goethes Vater war die Reise unternommen worden. Das Entzücken an dem Erlebten hatte so stark vorgehalten, daß seines Sohnes Sehnsucht nach Italien auf des Vaters Erzählungen und Tagebücher zurückzuführen ist, aus denen den Kindern die Ahnung eines alle ästhetische Sehnsucht befriedigenden Landes aufstieg. Von Goethes Vater stammte der Ausspruch, wer einmal in Rom gewesen sei, könne nie wieder ganz unglücklich werden. Im elterlichen Hause zu Frankfurt hingen auch vor den Augen der Kinder Piranesis große, dunkelkräftige Stiche, die immer noch das beste Bild des romantischen Roms gewähren, das heute umgeschaffen und beinahe zerstört wird. Von Raphael und der Antike aber scheint in des Vaters Mitteilungen nicht die Rede gewesen zu sein. Das Maßgebende für die Familie Goethe war, wo es sich um praktsich betätigte Kunstliebe handelte, der französisch-niederländische Geschmack. In dieser Richtung machte der alte Goethe Ankäufe und Bestellungen und erzog seinen Sohn darin. Wir gewahren, wie fest die einmal eingeprägten Eindrücke bei diesem hafteten. Als er in Leipzig studierte, kam ihm Lessings Laokoon in die Hände und Winckelmanns Freund, der Leipziger Kupferstecher Oeser, begann Einfluß auf ihn zu haben. Das Verlangen nach dem Anblicke von Werken der großen Kunst wurde so mächtig in Goethe, daß er die aus „Dichtung und Wahrheit" bekannte heimliche Fahrt nach Dresden unternahm. In der dortigen Galerie aber offenbarte sich an ihm die Machtlosigkeit bloß theoretischer Begeisterung. Der Jüngling hatte für Lessings und Winckelmanns Aussprüche geschwärmt: den Werken gegenüber, wie sie nun vor ihm standen, war er ratlos. Die italienischen Meisterschöpfungen ließ er links liegen, um die realistischen Niederländer und die Italiener des Verfalls zu bewundern, für deren Verständnis er zu Hause vorgebildet worden war. Raphaels Sistinische Madonna hätte ihn wie eine Sonne anscheinen müssen: er übergeht sie.

Diese Madonna, meint man heute, habe wie eine siegreiche Armee Deutschland für Raphael erobert. Die laue Aufnahme vielmehr, die sie, wie oben schon gesagt wurde, in Dresden fand,

zeigt, wie man sich damals bei uns zu Raphael stellte. Auch in Dresden herrschten die Niederländer (wie heute bei uns). Vielleicht war man auch deshalb Raphaels Madonna übelgesinnt, weil die gereizten Gegner, die Winckelmann bei seinem Abgange nach Italien zu Hause zurückgelassen hatte, seiner Bewunderung Raphaels eine anderslautende Meinung entgegensetzen wollten. Die Dresdener Autoritäten sprachen aus, das Kind auf dem Arme der Madonna sei gemeiner Natur und sein Ausdruck verdrießlich. Die beiden Engel unten scheine ein Schüler hinzugefügt zu haben. Behauptet wurde sogar, die Madonna selber sei von einem Gehilfen Raphaels untermalt worden, oder, noch schlimmer, sie rühre ganz und gar nicht von Raphael her. Möglich, daß Goethe, durch Galeriebeamte, deren Bekanntschaft er in Dresden damals machte, in diese Stimmung mit hineingerissen, die Kraft nicht besaß, sein vielleicht widersprechendes inneres Gefühl aufrecht zu erhalten.

Diese persönliche Erfahrung jedoch war ohne Einfluß auf seine Begeisterung für Raphael. Als Goethe 1775 für Lavaters Physiognomik einige Köpfe Raphaels aus den vatikanischen Wandgemälden besprach*), hatte er kein Material vor Augen als die von Fidanza herausgegebenen Umrisse, die heute niemand ansehen mag**). Er hatte sein Frankfurter Dachstübchen mit diesen „glücklichsten Bildern ausgeziert“, die ihm „freundlichen guten Morgen sagen“. „Sieben Köpfe nach Raphael, eingegeben vom lebendigen Geiste“ nennt er sie in einem Briefe an Kestner. „Einen davon hab ich nachgezeichnet und bin zufrieden mit“, fährt er fort. Goethe war inzwischen in Straßburg gewesen. Möglich wäre, daß der erste Anstoß zu diesem traumhaften Verkehre mit Raphael von Herder ausging, der in Paris Gemälde Raphaels sah und dem Goethe zumeist ja die historische höhere Anschauung verdankte, von der wir ihn in und nach der Straßburger Zeit erleuchtet sehen. Im Briefwechsel mit Herder wendet Goethe zum ersten Male ein vielleicht auf Raphael zielendes Bild an. Ende 1771 schreibt er an Herder, dessen scharfe, ihm wohltätige Kritik er symbolisiert: er vergleicht sich mit dem auf dem Boden liegenden gepeitschten Heliodor, den die rächenden Geister umfliegen***). Die Darstellung des vertriebenen Heliodor im Va-

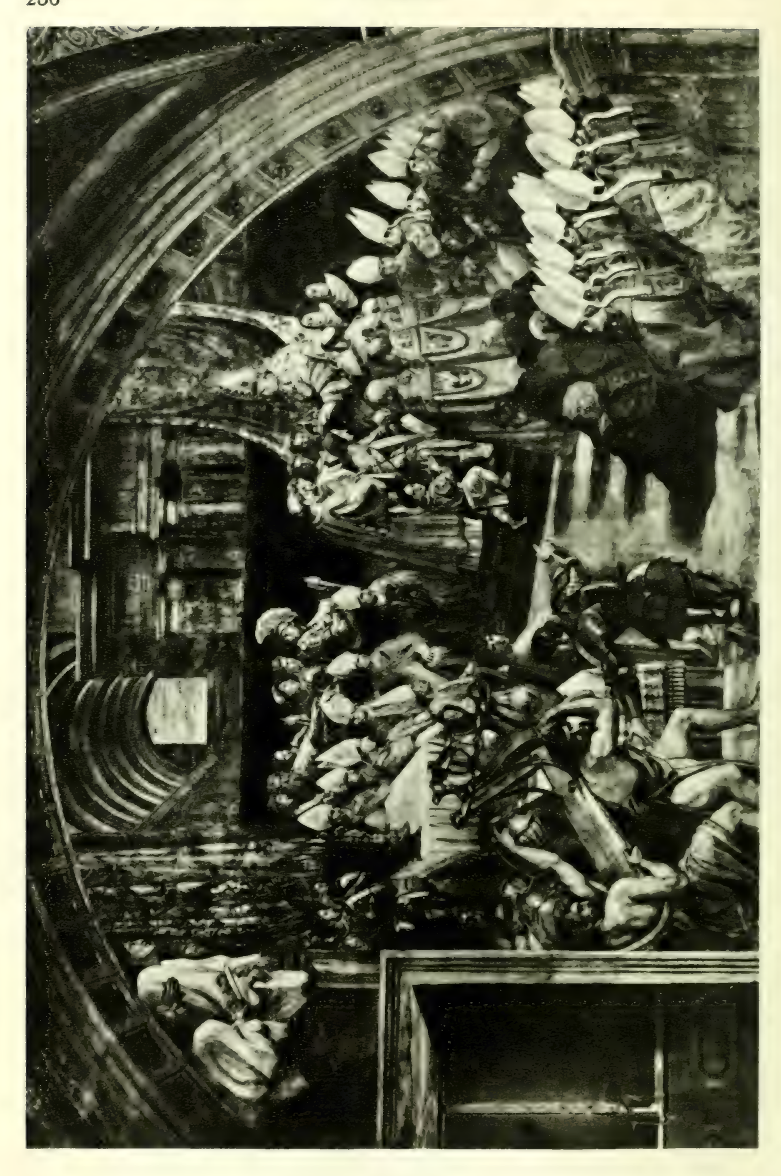
*) Zween Köpfe nach Raphael. Seite 398.

**) 144 Köpfe, 1757—1763 in vier Bänden erscheinend.

***) Düntzer hat die Stelle mißverstanden. Aus Herders Nachlaß I, 36.



AUSSCHNITT AUS „DIE KRÖNUNG KARLS DES GROSSEN"
(Leo III. mit den Gesichtszügen Leos X. – Karl der Große mit den Zügen Franz I.)



DIE KAISERKRÖNUNG KARLS DES GROSSEN
Fresko. Sala dell'Incendio des Vatikans. Um 1516

tikan konnte ihm aus Stichen bekannt sein, schon Maratta hatte sie radiert. Wie dem nun sei: Raphael ist für Goethe zu jener Zeit der Repräsentant der höchsten Kunstwirkung, er stellt ihn mit Homer und Shakespeare auf gleiche Höhe.

In Weimar macht er Frau von Stein zur Genossin dieses Gefühls. Auch auf den Herzog verpflanzt er es. 1781 zeichnet er nach den „Raphaels" des Herzogs. Im Sommer des folgenden Jahres sendet Tischbein aus Rom „Raphaelköpfe", Kopien, die ihm wohl in Bestellung gegeben waren*). Im Frühling desselben Jahres schon hatte Goethe in Gotha „ein köstlich illuminiert Kupfer nach Raphael bei dem Herzog gesehn". „Durch diese obgleich immer sehr unvollkommne Nachbildung", heißt es im Briefe an Frau von Stein**), „sind mir wieder ganz neue Gedanken aufgeschlossen worden." Als Goethe 1786 Rom endlich erreichte, fand er in Raphael einen Freund gleichsam, der ihm längst vertraut war und mit dem er von nun an bis zu seinem Tode im Verkehr stand. Raphael steht ihm immer nah. Auf ihn ist er immer hungrig. Die Ankunft eines neuen Stiches nach einem Werke Raphaels würde ihn in jeder Arbeit unterbrochen haben, in der ihn nichts anderes stören durfte***).

Man könnte sagen, die italienische Reise sei von Goethe unternommen worden, um Raphael und die Antike von Grund aus zu studieren. Wir wissen, wie Goethe in die verschiedenen Wissenschaften, denen er sich hingab, eintrat, und so verfolgen wir auch den Weg, auf dem er in der Kunstgeschichte vorwärts kam. Von den Stellen aus, wo er zur Beobachtung gereizt wurde, suchte er sich zurechtzufinden. Goethes Reise ist der in Briefen gegebene Bericht, wie er sich Raphael und der Antike gegenüber verhielt. Wir begleiten ihn und empfangen das Gefühl, daß er das Erreichbare endlich bemeisterte.

Goethe nennt die Totalität der sichtbaren Erscheinungen „die Natur". Sein Bestreben ist, dem einzelnen den Raum zuzuteilen, der ihm neben dem übrigen innerhalb dieser Gesamtheit gebührt. Obgleich es in seinem Wesen gelegen hätte, sich einen Überblick alles in seinen Gesichtskreis Fallenden zu verschaffen und dann

---

*) An Frau von Stein, den 16. Juli 1782. Tischbeins Leben von v. Alten. S. 34.

**) 2. April 1782 von Eisenach. Noch andere Stellen ließen sich hersetzen, welche die fortwährende Beschäftigung mit diesen Dingen bezeugen.

***) Vgl. Eckermann III, 40.

die einzelnen Punkte nacheinander zu bearbeiten, so verhinderte ihn daran sein auf fortwährendes Neuerleben aus der Hand des Zufalls heraus, wie dieser die Anregungen gab, gerichteter Geist. So kam es, daß der oberflächlichen Betrachtung sein Vorgehen als dilettantische Zersplitterung erscheint, während ihm ein Plan zugrunde liegt. Dieser Plan eben ließ ihm nichts als Nebensache erscheinen. Wohl aber gab es gewisse Richtungen, in denen ihm Übung und persönliche Neigung die Beobachtungsgabe schärften, und in diesen kam er am weitesten. Nachdem all sein kunsthistorisches Bemühen ihn auf Raphael hingewiesen hatte, sucht er sich klar zu werden, was Raphael ihm gewähre, andern und sich selbst gewesen sei. Anders können auch wir nicht fragen. Indem er die Wichtigkeit der Werke Raphaels für die Entwicklung des menschlichen Geistes erkennt, sucht er sich ihm gegenüber — wie wir heute bei Goethe selbst – über jeden Irrtum zu erheben. Daher die Bedeutung seines Urteiles auch für uns, die wir aus umfangreicherem Materiale heraus ermessen, worin wir uns Goethe an Kenntnis und Urteil für überlegen halten dürfen. Zugleich aber auch ist hier zu beachten, was Goethe seinerzeit gewußt hat und wir heute n i c h t mehr wissen. Denn die Einseitigkeit, mit der wir heute über ästhetische Dinge urteilen, ist ärmlicher, als wir ahnen.

Gleich Goethes erste Äußerung über ein Werk Raphaels, noch ehe er Rom erreichte, zeigt seine Gesichtspunkte. In Bologna sah er die heilige Cäcilia und schreibt am 18. Oktober 1786 darüber nach Hause. Das Reisehandbuch jener Zeit, das auch Goethe mit Anerkennung benutzte, war von Volkmann verfaßt, der jedoch nur wiederholt, was Cochin, der Autor eines ähnlichen französischen Buches, gesagt hatte. Schon vom Maler Albani war gegen die heilige Cäcilia der Vorwurf erhoben worden, Raphael habe Personen, die nicht zu gleicher Zeit lebten, hier zusammengebracht. Cochin hatte das aufgenommen und Volkmann schreibt es ihm ab. Ein törichter Vorwurf, da die willkürlichen Zusammenstellungen zeitlich sich fremder Persönlichkeiten, die obendrein auf den verschiedensten Altersstufen stehen*), die sogenannten „heiligen Unterhaltungen“, „conversazioni sante“, den Malern der Renaissance oft genug zu malen aufgegeben worden.

*) So reicht auf einem solchen Gemälde z. B. das Christuskind vom Arme der Madonna herab dem in Greisengestalt nebenstehenden Apostel Petrus die Schlüssel der Kirche.

Ich wiederhole Goethes Briefseite, um zu zeigen, wie selbständig er sich über das Urteil seiner Zeitgenossen erhob. „Zuerst also die Cäcilia von Raphael!“ schreibt er. „Es ist, was ich zum voraus wußte, nun aber mit Augen sah: er hat eben immer gemacht, was andere zu machen wünschten, und ich möchte jetzt nichts darüber sagen, als daß es von ihm ist. Fünf Heilige nebeneinander, die uns alle nichts angehen, deren Existenz aber so vollkommen dasteht, daß man dem Bilde eine Dauer für die Ewigkeit wünscht, wenn man gleich zufrieden ist, selbst aufgelöst zu werden. Um ihn aber recht zu erkennen, ihn recht zu schätzen und ihn wieder auch nicht ganz als einen Gott zu preisen, der, wie Melchisedek, ohne Vater und ohne Mutter erschienen wäre, muß man seine Vorgänger, seine Muster ansehen. Diese haben auf dem festen Boden der Wahrheit Grund gefaßt, sie haben die breiten Fundamente emsig, ja ängstlich gelegt und miteinander wetteifernd die Pyramide stufenweis in die Höhe gebaut, bis er zuletzt, von allen diesen Vorteilen unterstützt, von dem himmlischen Genius erleuchtet, den letzten Stein des Gipfels aufsetzte, über und neben dem kein anderer stehen kann.“ Und nun geht Goethe auf Perugino und Francia zurück, denn es ist ihm unmöglich, sich auf den gegebenen Fall zu beschränken: er faßt das Gemälde im allgemeinen als historische Erscheinung, will wissen, woher es gekommen sei und was zusammenwirken mußte, damit es entstände. Die vergleichende Methode war Goethe angeboren. Er behandelt Kunstgeschichte wie Anatomie und Botanik. Allerdings erlangte er beinahe zwanzig Jahre später erst die leitenden Gesichtspunkte für die neue Kunstgeschichte als Ganzes: in sich trug er ein Gefühl dieser Lehre jedoch immer.

Nach diesem Vorspiele sehen wir dann, wie er in Rom Raphaels Werke erfaßt. Wir lernen sein und der ganzen Epoche Verhältnis zu Raphael, zur Antike und zur Blütezeit der gesamten Renaissance kennen. Der von Winckelmann und Mengs vorbereitete geistige Umschwung bietet sich Goethes Geist als eine vollendete Tatsache dar. Nicht nur Goethes Freunde in Rom, sondern alle, die sich dort begegneten, hegten seine Anschauungen.

Endlich waren für Raphael allgemein günstige Zeiten wieder eingetreten. Die Entwicklung der Kunst hatte vom Beginn des Cinquecento ab eine große Kreislinie beschrieben, die anfangs immer weiter von den großen Meistern abführend, nun wieder bei ihnen angelangt zu sein schien. Die Gebildeten aller Völker

begegneten sich damals in der Sehnsucht nach dem Naturgemäßen. Das Einfache sollte an die Stelle des Überladenen, Verschnörkelten treten. Nicht nur in Deutschland dachte man so: um Goethe bewegte sich in Rom eine jugendliche Welt, die in diesem Sinne Neues zu schaffen trachtete. Der junge Preisgekrönte der Pariser Akademie, Louis David, repräsentierte die französische Künstlerjugend jener Tage, der junge Canova die italienische, Angelica Kaufmann die deutsche. Auch beschränkt sich diese Anschauung nicht auf die bildenden Künste, sondern das gesamte geistige Schaffen bewegt sich auf gleicher Bahn. Glucks Iphigenien zeigen diese Stimmung in der Musik, Goethes Iphigenie in der Dichtkunst. Es sind nicht mehr einzelne, die sich Raphael zuwenden, sondern die Beschäftigung mit ihm ist zu einem gemeinsamen Interesse geworden. Die Literatur der vier Nationen, die in Europa jetzt schriftstellerisch jede für sich wirken und weniger als früher ineinander verfließen, behandelt Raphael als ein historisches Element, dessen Kenntnis vorausgesetzt wird. Ausgezeichnete Stecher machen seine Werke erreichbar und lassen die vatikanischen Stanzen von denen das Publikum fünfzig Jahre früher kaum noch gewußt hatte, nun als das Wichtigste darunter hervortreten. Man trennt in Raphael den Madonnenmaler, den Darsteller der Ereignisse des Alten und Neuen Testamentes und den Schöpfer historischer Kompositionen. Man vergleicht sein Verfahren in den verschiedenen Epochen seines Emporstrebens. Man fängt an, sich mit seinen persönlichen Schicksalen zu beschäftigen. Zwar an eine Geschichte Raphaels und seiner Werke wird noch nicht gedacht, im Anschlusse an Vasari aber sucht man dessen vita di Raffaello durch Anekdoten zu verbreiten und die Raphaels Namen tragenden, von Vasari aber nicht erwähnten Werke im allgemeinen chronologisch einzuordnen. Heute noch wichtig ist für uns neben Goethes Schriften das, was Moritz und was Fernow damals über Raphael geschrieben haben. Den Abschluß dieser Bewegung, welche die letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts einnimmt, bildet die in den „Propyläen" abgedruckte systematische Beurteilung Raphaels, welche Meyer, Goethes kunstgelehrter Freund, zusammengearbeitet hat und die den Umfang dessen etwa repräsentiert, was Goethe sich in betreff Raphaels damals angeeignet hatte.

Goethe wuchs bald über diese anfänglichen Anschauungen hinaus. Denn die Umwälzungen des politischen und geistigen

Lebens der europäischen Völker, die weniger durch die französische Revolution als durch das gewaltsame Eingreifen der napoleonischen Energie hervorgebracht wurde, sollte, ohne daß dabei an Raphael gedacht worden war, für Raphaels Verhältnis zur Menschheit dauernde Folgen haben.

4

RAPHAEL UNTER NAPOLEON I.

Louis David, das erste künstlerische Talent Frankreichs, war bei der Umwälzung der Dinge in Frankreich auch politisch beteiligt. Als die Nation noch mit Ludwig XVI. auskommen wollte, war Louis David der emporstrebende junge Künstler, der die Blicke auf sich zog: damals malte er eines der Vorspiele der Revolution, den „Schwur im Ballhause“. In der Schreckenszeit aber stimmte er als einer von den Anhängern Robespierres für den Tod des Königs. Künstlerischer Ehrgeiz und politische Gewaltsamkeit verbanden sich in ihm. Schon bei der Erstürmung der Tuilerien hatte David die schönsten Körper der gefallenen Schweizer in sein Atelier bringen lassen. Er malte den ermordeten Marat grauenhaft nach der Natur. Auf seinen Betrieb wurde die französische Akademie der Künste aufgehoben. Unter Napoleon war derselbe David sowohl als Hofmaler des ersten Konsuls wie des Kaisers schaffend, sowie auch organisatorisch eingreifend der vornehmste Repräsentant der Malerei. David hatte die Zerstörung aller auf das Königtum bezüglichen Monumente teils veranlaßt, teils gutgeheißen, die unter der Schreckensherrschaft über Frankreich hereinbrach und sich zum Teil auf Italien und die Rheinlande ausdehnte: hernach diente er als Darsteller des napoleonischen Ruhmes dem Manne, der die Verwirrung wieder in Ordnung umschuf.

Eins lag außerhalb der Zerstörungsmacht des französischen Volkes: sein eigener Charakter. Wie Ludwig XIV. einst, gründete Napoleon auf die Natur der Franzosen jetzt sein Reich. Gleich Ludwig protegierte er nicht sich selbst zum Genusse die Künstler oder vereinte aus persönlicher Liebhaberei im Musée Napoléon, was Europa an Kunstwerken Großes besaß, sondern der Betrieb dieser Dinge gehörte zu des Kaisers Plänen. Sollte Frankreich sich unter ihm konstituieren, um die Weltherrschaft

anzutreten, zu der es abermals berufen schien, so mußten die Fähigkeiten der Nation herausgefordert und den Talenten freie Bahn eröffnet werden. Wiederum sollte eine französisch national-napoleonische Kunst entstehen, mit Paris als Zentrum. Ehedem hatte Ludwig dem römischen Kunstleben sich mit seiner Akademie in Rom eingeordnet: Napoleon beschloß, Rom nach Paris zu transportieren. Paris sollte alles in sich schließen. Ebensogut wie Napoleon Davids Genie geistig unterjochte, der nicht als erkaufte Berühmtheit, sondern in offener Begeisterung zu ihm überging, machte er dem Papste den Bildhauer Canova abtrünnig. Durch Canova schien das Verständnis der Antike nun erst sich neu zu eröffnen: er stand als der größte Sculpteur Europas da. Canova und David haben Anfang des 19. Jahrhunderts alle Jüngeren damals zu Schülern gehabt.

Hätte der Kaiser für sein Museum des Louvre erlangen können, was Europa überhaupt an Werken raphaelischer Kunst beherbergte, so würde freilich eine ganz andere Reihe sich dargeboten haben; aber die Gemälde, die Italien und Spanien hatten hergeben müssen, genügten neben dem in Paris bereits Vorhandenen, um eine große Wirkung zu tun*). Nie wieder sind so viel Sachen Raphaels an einer Stelle vereinigt gewesen, und ihr Anblick wird nur dann einmal überboten werden, wenn eine allgemeine Weltausstellung die Arbeit Raphaels im vollen Umfange zeigt, eine Unternehmung, die früher oder später durchgeführt werden muß, und für die, der nicht fortzuschaffenden Fresken wegen, Rom den geeignetsten Standort bietet. Amtlich beabsichtigt war dieser neue Sieg Raphaels diesmal so wenig als 150 Jahre früher. Die Gemälde standen da: der Erfolg ergab sich von selbst. David fühlte es**). Denn vom Erscheinen Raphaels im Louvre datiert Davids Herabkommen, während Ingres, der nach ihm lange Jahre die Oberherrschaft über die französische Kunst inne hatte, sich als junger Mensch Raphael damals mit einer Energie hingab, die sein ganzes langes Leben aushielt und durch die Raphael innerhalb der französischen Kunst die höchste Geltung erlangte. Erst nachdem Ingres' intime Äuße-

*) Eine Aufzählung der überhaupt damals nach Frankreich entführten Werke bei Fiorillo.

**) Über diese Bewegungen ist viel gedruckt worden. Wichtig ist Davids neuerdings erschienenes Leben mit Aktenstücken, das sein Enkel zusammengestellt hat.

rungen gedruckt worden sind*), läßt sich die Geschichte seiner Leidenschaft für Raphael verfolgen. Im Anblick der Gemälde des Musée Napoléon empfing er den entscheidenden Anstoß. Als zwölfjähriger Knabe war er „auf Raphael losgestürzt wie ein Raubtier auf seine Beute". Der Nachahmung Raphaels verdankte er den ersten durchschlagenden Erfolg in seinem „Schwur Ludwigs XIII., der sich und sein Land der Madonna weiht". Dem im Königsornate knieenden Könige (das Werk entstand nach Napoleons Sturze, als wieder ein französischer König in Reims gekrönt werden konnte!) erscheint die Madonna in Formen, als habe Raphael sie, in Frankreich neu auf die Welt kommend, gezeichnet. Ingres nennt in seinen schriftlichen Äußerungen Raphael ein vom Himmel herabsteigendes geistiges Wesen, das Strahlen der Schönheit aussendend, als Schutzgeist aller Nationen über Rom walte. „Raphael," ruft Ingres aus, „war nicht nur der größte unter den Malern: er war die Schönheit selbst, er war gut, er war alles!" Ingres wurde später zum Direktor der französischen Akademie in Rom ernannt: nie hat Raphael in der öffentlichen Meinung eine so triumphierende Stellung eingenommen als während der Jahre dieser Amtsführung. Ingres' Verehrung für Raphael ist dann auf Flandrin übergegangen, seinen vornehmsten Schüler, aber ein schwächeres Talent, das sich anlehnt. Ingres war, wie Raphael, eine universale Natur. Literatur und Musik zog er in den Bereich seiner Kunst als ihre unentbehrlichen Nebenelemente. Er sah die Malerei als eine Äußerung des französischen Volksgeistes an und sich als dessen Priester. Neben ihm arbeitete Kupferstecher Bouches-Desnoyer, der Raphaels Gemälde am reinsten wiedergegeben hat, Platten wie seine Madonna von Foligno oder die Belle jardinière sind bis dahin nicht gestochen worden. Am lieblichsten wirkt Desnoyers Madonna della Sedia, so bescheiden sie heute neben umfangreicheren Stichen erscheint. Diese Blätter kamen noch zu Napoleons Zeiten heraus und verbreiteten neben anderen Raphaels neuen Ruhm in ganz Europa. Auch wurde der erste Versuch gemacht, ein Korpus aller Kompositionen Raphaels in Umrissen herzustellen**).

---

*) Ein vorzügliches Buch.

**) Von Landon. In kleinen, manierierten Umrissen, alles durcheinander, was Raphaels Namen trug. Für den jedoch, der die Dinge kennt, ein bequemes Hilfsmittel. Billig immer von neuem noch angeboten.

Selbst die Wiederauflösung des Louvre-Museums nach Napoleons Sturze gereichte Raphael zum Vorteile. Die zum Teil an ihre alten Stellen zurückkehrenden Gemälde hatten dort jetzt eine stärkere Wirkung als vorher. Fast alle waren in Paris gut restauriert worden*). Jedes war der Gegenstand eingehender technischer Untersuchung gewesen. Bedeutende Kunstwerke, die ihren Besitzer wechseln, werden zum Objekt frischer Kritik. Immer noch als zusammengehörig angesehen, wie sie im Louvre standen, wirkten Raphaels Werke in den Gedanken des europäischen kunstliebenden Publikums als ein einheitliches Ganzes weiter. Ihr Urheber ward von ungezählten Verehrern als erster Maler der Welt anerkannt. Als während der nachnapoleonischen Bourbonenherrschaft die romantische Verherrlichung nie dagewesener Zeiten eintrat, für die man sich wie für etwas Reales begeisterte, bot Raphael sich als vorzügliches Objekt dieses Kultus dar. Nun war man wieder offiziell religiös. Das unschuldvolle Lächeln der raphaelischen Madonnen half die Macht der Kirche in den Gemütern neu aufrichten, und Raphael als historische Erscheinung warf auf die Vergangenheit der Päpste glänzendes neues Licht.

5

DAS ROM DES 19. JAHRHUNDERTS

In Paris seine künstlerische Ausbildung zu suchen, war unter dem napoleonischen ersten Kaiserreich für die deutschen Künstler das Natürliche. Nicht bloß für die südwestlichen, die schon vor dem Rheinbunde Paris als die Schule allen Kunstbetriebes ansahen, sondern auch für die des Nordens. Man lernte damals wie heute am meisten dort.

Aber auch Rom hatte in den Zeiten seiner Beraubung durch die Franzosen nicht alles verloren. Zwar standen im Vatikan vom Apoll von Belvedere, dem Laokoon und den übrigen berühmten Werken nur noch die Piedestale; dennoch hatte man Rom den Charakter der großen künstlerischen Weltwerkstätte nicht nehmen können. In Rom bestanden die alten Steinmetzschulen fort. Die Aufträge, die Canova von Napoleon I. empfing, wurden in Rom ausgeführt. Thorwaldsen und Rauch sehen wir unter

*) Vgl. z. B. den Bericht über die Wiederherstellung des Spasimo.



DARSTELLUNG CHRISTI IM TEMPEL
Skizze zur Predella des Gemäldes „Die Krönung Marias". Um 1503



DIE SIXTINISCHE MADONNA

Um 1515. Dresden, Gemäldegalerie



DER HEILIGE SIXTUS
Ausschnitt aus der „Sixtinischen Madonna“



GOTT BEFIEHLT NOAH IN DIE ARCHE ZU GEHEN
Kupferstich von Marcantonio Raimondi nach einer Zeichnung Raphaels

Canovas Einfluß in Rom sich heranbilden. Thorwaldsens schönstes Werk, der „Siegeszug Alexanders“, wurde auf französische Bestellung für den Quirinal (wo heute der König von Italien residiert) ausgeführt, als Napoleon seinen Besuch in Rom zugesagt hatte. Rom ist die Weltwerkstätte für Marmorarbeit.

Aber auch Maler lenkten in das seiner Gemälde beraubte Rom noch die Schritte. Junge Deutsche, nicht eigentlich Schüler, die in bestimmter Schule Meister werden wollen, sondern künstlerisch begabte Naturen, die von dem Bewußtsein sich treiben lassen, Besonderes vorzuhaben, was sie selber genau noch nicht zu erklären wissen, wandern in stiller Begeisterung wie Pilger nach Italien und geben sich der Einwirkung der Gemälde hin, die die Franzosen entweder als Fresken von der Wand nicht loszulösen vermochten oder bei denen es sie nicht der Mühe wert deuchte, sie zu entführen. Fresken des Quattrocento, die die Wände der Kirchen, Hospitäler und Paläste überall in Italien bedecken und nach denen bis dahin nur wenige sich umgesehen hatten, gelangten wieder zur Geltung. Befreit von der Konkurrenz der nach Paris geführten allbekannten Werke ersten Ranges, traten sie reiner hervor als vordem.

Unter ihrem Einflusse hatte auch Raphael in seiner Jugend gestanden! Das Quattrocento begann wieder als Macht empfunden zu werden.

Raphaels Jugendzeiten waren bis dahin mehr ein Romankapitel als eines der Kunsthistorie gewesen. Was Vasari Hübsches und Rührendes von Raphaels Kinder- und Lehrlingstagen erzählte, hatte etwas Überschwengliches, aber hielt sich zugleich noch innerhalb gewisser Grenzen: Ende des achtzehnten Jahrhunderts erst treten die Legenden ein, denen zufolge Raphael durch sein ganzes irdisches Leben hindurch halb kindliche Jünglingsgestalt beibehalten hätte. Tischbein beschreibt die Szene, wie Raphael, von Giulio II. nach Rom berufen, diesem vorgestellt worden sei. Davon stand nichts bei Vasari: Raphael kniet vor dem Papste nieder, während ihm die blonden Locken von den Schultern fallen. „Das ist ein unschuldiger Engel,“ sagt der Papst, „ich will ihm den Kardinal Bembo zum Lehrer geben und er soll mir diese Wände mit Geschichtsbildern füllen.“ Und als Giulio in der Folge die Disputa vollendet erblickt, wirft er sich anbetend zu Boden, in die Worte ausbrechend: „Ich danke dir, Gott, daß du mir einen so großen Maler gesandt hast.“ Derglei-

chen Anschauungen verzückter Kunsthistorie, wenn sie vielleicht auch schon umgetragen wurden, hatten früher doch auf die allgemeine Beurteilung Raphaels noch keinen Einfluß gehabt, weil trotz ihnen Raphaels Tätigkeit in seiner reifsten Zeit unter Giulio und Leo immer der Punkt war, von dem ausgegangen wurde. Die früheren Werke galten als Vorstufen. Jene jungen Deutschen aber, die im ersten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts in Rom sich zu einer Art von Heiligendienst zu Ehren Raphaels zusammentaten, rechneten anders: seine Arbeiten unter Leo, vielleicht sogar unter Giulio waren schon Verfall, die Jugendzeiten blieben das Höchste, Entscheidende. Raphaels heilige Epoche dauerte für diese Leute nur bis zu seinem Eintritte in Rom. Auf das, was er im väterlichen Hause, in Perugia und in Florenz geschaffen, kam es ihnen an. In den Geist dieser ersten Zeit und der bescheidenen Meister, die Raphaels erste Muster hätten sein können, sich zu vertiefen, war den jungen Deutschen Herzenssache. Der Raphael, bei dem sie schworen, hatte wenig gemein mit dem, dessen Werke zur gleichen Zeit damals in Paris die übrige Welt entzückten.

So lange nun durften die jungen Deutschen, die unter dem Namen „Nazarener" bekannt sind, in Rom in diesem Sinne ungestört lehren und arbeiten, als die nach Rom gehörigen Hauptgemälde Raphaels im Louvre festgehalten wurden: als diese nach Napoleons I. Sturze aber wieder nach Italien geschafft wurden und zugleich das allwinterliche Zusammentreffen der europäischen Kunstfreunde nach Rom zurückverlegt wurde, fiel ein Schein von Wunderlichkeit auf die Nazarener. Overbeck malte Madonnen im Geiste der Florentiner Jungfrauen Raphaels, denen er äußerlich so nahe kam, daß die seinigen wie ihre verblaßten Milchschwestern aussehen*). Dem Willen der Nazarener nach sollte jetzt auch der in Rom arbeitende junge Cornelius, der bis dahin ihre Richtung innegehalten hatte, sich dem Einflusse der in Rom wiedererwachenden großen Meister und der Antike verschließen. Cornelius aber verließ seine Partei und ging zum „heidnischen" Raphael über. Für den Augenblick schienen die Nazarener damit abgetan zu sein, doch wir werden sehen, wie

*) Overbecks Hauptverdienst liegt in anderer Richtung, manches aber hat er in diesem frühraphaelischen Geiste gemalt, das von großer Innigkeit zeugt. Besonders seine Porträts, gezeichnet meistens, sind außerordentlich treu und erfreulich.

wenig sie es waren. Sie hatten sich mit einem nicht von Künstlern, sondern von Schriftstellern gemachten kunsthistorischen Glaubensbekenntnisse ehedem nach Rom aufgemacht und bestanden in ihren Anschauungen. Es hat dies auch deshalb Wichtigkeit, weil Goethe trotz manchem, das ihn herüberzog, auf Seiten derer stand, die nichts von den Nazarenern wissen wollten.

Goethes erste Frankfurter Jugendzeiten lehren ihn uns als Journalisten kennen. Etwas in ihm verlangte direkten öffentlichen Verkehr mit dem Publikum. Mit dem Eintritte in Weimar jedoch begann eine Epoche der Zurückgezogenheit, in der er seine Urteile meist nur brieflich äußert und ihn fast außer Verbindung mit der deutschen Jugend setzte. Der Verkehr mit Schiller erst führte ihn in viel späteren Jahren ins alte journalistische Fahrwasser zurück, das er dann nie wieder verlassen hat. Als die Gründung der Zeitschrift „Propyläen" erfolgte, hatte die „Zerstörung des italienischen Kunstkörpers", wie Goethe den Raub der Kunstwerke Italiens durch die Franzosen nennt, noch nicht stattgefunden. Meyers in den Propyläen erscheinende Beschreibung sämtlicher Werke Raphaels*) enthält die beste Formulierung dessen, was die geläuterte Kennerschaft des achtzehnten Jahrhunderts vor den Zeiten der französischen Revolution zutage gefördert haben würde, wenn es sich etwa darum gehandelt hätte, in gemeinsamen Besprechungen wohlwollender Kunstfreunde Meinungen zusammenzufassen. Die Propyläen aber begeisterten die Leser nicht: ein damals beginnender Schriftsteller wußte die Jugend anders zu packen: Ludwig Tieck, mit seinem Künstlerroman „Sternbalds Wanderungen", ein Buch, das selbst heute, wo man die Unhaltbarkeit aller Voraussetzungen kennt, in die Hände unerfahrener, sentimental angelegter Leute fallend, seine Wirkung haben würde. Tieck schuf die Gestalten einiger jugendlicher Künstler, die zu den Zeiten Dürers und Raphaels sich zwischen Nürnberg, Antwerpen und Rom umhertreiben, und stellte darin die historischen Gespenster her, die auf Jahrzehnte hinaus Unheil gestiftet haben. Tieck gibt Dürers, Raphaels und Michelangelos Charaktere falsch, aber gemeinverständlich. Das nicht endende engelhafte Jünglingstum Raphaels, die Weichherzigkeit Dürers, das unablässige ästhetisierende Predigen der großen Meister entzückte das weichge-

*) Dem Schema zufolge hatte Goethe selbst die Absicht, diese Arbeit vorzunehmen.

stimmte deutsche Publikum und der „Knabe Raphael" begann in den Träumen talentvoller junger Künstler zu spuken. Religiöse Schwärmerei trat hinzu. Man strebte nach Rom. Der den heiligen Stätten dort entströmende Atem sei das, wähnte man, was Madonnen, die denen Raphaels glichen, der Phantasie der Gläubigen vorspiegle, die auf die Leinwand zu bringen hinterher ein Leichtes sein werde. Mit diesem Glauben waren die jungen Nazarener nach Rom gepilgert. Sie suchten sich zu geheimnisvoll persönlicher Gemeinschaft mit dem jungen Raphael zu erheben. Die bildlichen Darstellungen aus Raphaels heiligem Privatleben nahmen ihren Anfang. Dergleichen zu zeichnen oder zu malen, sehen wir übrigens Künstler vieler Nationen sich zur Pflicht machen, denn die Anschauungen der Nazarener waren nicht bloß den Deutschen eigen. Raphael, das gottbegnadete Kind, schlank und mager, gehüllt in enganliegende, der sogenannten altdeutschen Tracht nachgebildete Bekleidung, bei der ein weitüberschlagener Hemdskragen nicht fehlen durfte, stand vor der Staffelei, umgeben von einem ehrfurchtsvollen Kreise anderer, gleich kostümierter Jünglinge, welche die Entstehung seiner Wunderwerke durch Inspiration mit eignen Augen erleben wollten. Die dem falschen Raphael dieser Schule angedichtete bedenklichste Eigenschaft war geistiger Natur: sein künstlerisches Schaffen sollte die Tätigkeit nicht zielbewußtem, arbeitendem Fleiße, sondern unbewußtem schöpferischen Drange gehorchender Fingerspitzen gewesen sein. Am weitesten sehen wir diese Anschauung von Achim von Arnim verfolgt, der in der Novelle „Raphael und seine Nachbarinnen" ihn darstellt, wie er, in magnetischen Schlaf versunken, mit geschlossenen Augen seinem Gehilfen Baviera die Linien und den Farbenauftrag eines Gemäldes in die Hand und in den Pinsel diktiert. Raphael also malt, ohne zu sehen und ohne Hand anzulegen! Größere Kreise des deutschen Publikums fanden ihr Genügen in solchen Absonderlichkeiten.

Zuerst erhob sich Goethe dagegen. Die Nazarener sahen ihn als einen der ihrigen an und Goethe hatte gezögert, bis er sich offen aussprach. Die 1817 erscheinende „Italienische Reise" war sein Manifest: Goethe zeigte in ästhetischen Dingen staatsmännische Kraft. Dreißig Jahre war er nicht in Rom gewesen, Paris und Napoleons Museum kannte er nicht: seine eigenen respektablen, aber heute spärlich erscheinenden Sammlungen samt

denen des Herzogs waren sein Material. Wäre er 1817 selbst in Rom gewesen, so würde er Cornelius vielleicht nicht so schroff abgewiesen haben. Denn Cornelius und seine Gesinnungsgenossen arbeiteten dort ernst und erfolgreich. Die Zeichnungen der Nazarener nötigen uns heute Bewunderung ab. Schnorrs erstaunliche Aktzeichnungen im Sinne Michelangelos und Raphaels besitzt die Berliner Nationalgalerie. Seine Bilderbibel ist ein voller Nachklang der raphaelischen Auffassung. Die in Frankfurt wiederaufgefundenen Kartons Overbecks und Schnorrs für den Palazzo Massimi in Rom, sowie Cornelius' Kartons dafür sind in Raphaels Geiste edel, einfach und aus tiefer Naturempfindung heraus gezeichnet. (Sie werden, wenn man sie nicht unter Glas bringt, langsam aber sicher in Frankfurt zugrunde gehen.) Goethe in der Mitte dieser sich selbst überlassenen jungen Leute lebend, würde vielleicht Anfänge einer deutschen Kunst in ihren Arbeiten erblickt haben, denen nur die richtige Leitung fehlte, um sich breiter auf heimischem Boden dann zu entwickeln. Ihre Begeisterungslehre ist der natürliche Glauben junger Leute, die sich etwas zutrauen, und stimmt mit der Goetheschen Lehre vom Genie, die er fünfzig Jahre jünger selbst so kraftvoll vertreten hatte. Künstlerisches Schaffen muß im Fluge der Begeisterung geschehen. Goethe sagt von sich, er schreibe wie ein Nachtwandler. So urteilt und arbeitet die Jugend immer, wenn das Gefühl einer neueinbrechenden Gegenwart sie überkommt. Hätten die jungen deutschen Künstler in Rom ein nationales Leben zu Hause hinter sich gehabt, dessen Flügelschläge über die Alpen herüber in der Fremde sie ermutigten, so wären sie nicht bloß die armen „frömmelnden jungen Herren" geblieben, als die sie in Rom von den Fremden verspottet, von den übrigen Deutschen dort mit Mißtrauen betrachtet wurden. Sie fanden weder warme noch kalte Aufnahme, sondern gar keine. Goethe ließ Cornelius' Faustwidmung unbeantwortet. Tieck und Schlegel setzten ihre kunsthistorische, anfangs proklamationsartige Schriftstellerei nicht fort und auch das bißchen Literatur, das sonst sich entwickelte, blieb ohne Nachhall. Nur einzelne Stimmen erhoben sich. 1819 erschien ein Leben Raphaels von Braun schon in zweiter Auflage. Das Eintreten einer „heiligen Malerei" wird wohlwollend gemütlich hier prophezeit und in diesem Sinne 1820 in Mainz, wo das katholisch empfundene Buch erschien, Raphaels dreihundertjähriger Todestag begangen.

Auch in Berlin wurde dieser Tag gefeiert*). Im Saale der Akademie stand ein Katafalk zwischen vergoldeten Kandelabern. Vier vom Bildhauer Tieck modellierte weibliche Gestalten legten Lorbeerkränze darauf nieder. Raphaels Bildnis, Kopien der Dresdener Madonna, der Jungfrau mit dem Fische und der heiligen Cäcilia hingen an den Wänden. Zelter dirigierte die Musik, Tölken hielt die Rede. In der Vorrede zu ihr wird die Feierlichkeit beschrieben und in einem Anhange eine kritische Biographie Raphaels gegeben, worin das Zuverlässige dem Mythischen entgegengestellt und auf Raphaels Bedeutung als Antiquar und Architekt hingewiesen wird. Was hätte sich in Deutschland entwickeln können, wenn Berlin zum Zentrum einer nationalen Kunstentwicklung zu machen gewesen wäre, wie Niebuhr in Rom glaubte. Aber es fehlte an Geld und an einem unabhängigen Publikum bei uns. Von den Männern, die dafür in Deutschland hätten auftreten können, lebte keiner in Berlin. Auch Goethes kunsthistorische Studien sind die Bemühungen eines einsamen Liebhabers geblieben. Gelegentliche Äußerungen, die in Briefen, im Gespräch oder in Zeitschriften hervortreten, zeigen, wie er von allem Notiz nahm. Man lese, wie einfach und richtig er in dem Aufsatze „Antik und Modern" Raphael, Lionardo und Michelangelo vergleicht. Die Zeiten aber sind für Goethe nie eingetreten, von denen er einst in Italien träumte: daß in Deutschland ein großes, vergleichendes Museum errichtet würde, welches kunsthistorische Fragen zu lösen gestattete.

An Kunstbegeisterung fehlte es damals nicht bei uns. Die Sammlung der Boisserée erregte größeres Aufsehen, als gesammelte Gemälde überhaupt jemals in Deutschland bewirkt haben. Aber diese herrlichen Werke der alten deutschen Meister führten weit von Raphael ab. Auf unsere eigene schaffende Kraft blieben sie ohne Einfluß. Mangel an Geld und an Vorbildung in den mittleren Ständen waren der Grund, warum nach den Freiheitskriegen das Prinzipat in den bildenden Künsten den Franzosen verblieb. Die Freiheitskriege haben uns in den geistigen Dingen, welche unmittelbares Echo aus dem Publikum bedürfen, eher zurückgebracht als gefördert. Begeisterung irgendwelcher Art, selbst für vaterländische Dinge, ward bald verdächtiger bei uns als in den Zeiten der napoleonischen Herrschaft. Man fand es unsrerseits natürlich, daß in Rom die französischen Künstler

*) Über diese Feste „Schorns Kunstblatt" I (1820).

und Kunsthistoriker an erster Stelle ständen. Der Graf d'Agincourt, ein vornehmer Franzose vom Schlage des Grafen Caylus, ließ dort ein wichtiges Werk erscheinen. Schon 1787 finden wir ihn von Goethe als den Verfasser einer zu erwartenden Kunstgeschichte erwähnt. „Wenn das Werk zusammenkommt, wird es sehr merkwürdig sein!" urteilte er damals*). Noch über zwanzig Jahre aber brauchte d'Agincourt für die Vollendung der Arbeit, die in Wort und Abbildung eine Darstellung des Weges ist, den durch ein Jahrtausend hindurch die Kunst zurücklegen mußte, um den einzigen Raphael hervorzubringen. D'Agincourt sieht in den Malereien der römischen Katakomben die Anfänge der neueren Kunst. Aus Quellen jeder Art hat er sein Material zusammengetragen: man fühlt, daß er beim Abschlusse nur die Auswahl einer Sammlung gab, deren Umfang wir nicht ermessen. Er hat damit die Grundlage der heutigen historischen Kunstwissenschaft geliefert.

Die Aufgabe aber stand noch aus, eine Biographie zu schreiben, die Raphael inmitten seines Jahrhunderts zeigte, betrachtet vom Standpunkte des neuesten Tages aus. Nur ein Zufall vielleicht war schuld, daß ein anderer französischer Kunstfreund seine Gedanken damals nicht als Buch, sondern zerstreut in der Form geliefert hat, die Goethe für seine Italienische Reise wählte. Stendhal, wie der Schriftstellername Henry Beyles lautet, ein ehemaliger Offizier der napoleonischen Armee, hatte sich in Italien wie in einem zweiten Vaterlande niedergelassen und neben Romanen einige Bücher über italienisches Kunstleben verfaßt, an erster Stelle die „Promenades à Rome", noch heute angenehm zu lesen. Seine Bemerkungen über bildende Kunst, die nur einen Teil des Buches ausmachen, sind von bleibendem Werte**).

Die Stendhal umgebende, aus den höheren Kreisen sich zusammensetzende Gesellschaft schwelgte im Genusse der neuen

---

*) Das Buch, das 1811 zu erscheinen begann, war eine Offenbarung für ihn. Der Briefwechsel mit den Boisserées enthält das meiste darüber.

**) Taines Äußerungen über Italien müssen von Stendhal aus beurteilt werden, unter dessen Einfluß er stand, ohne es genügend auszusprechen. Ich urteile hier nicht über Taines historische Schriften; seine „Voyage en Italie", so verbreitet und geschätzt das Buch in Frankreich ist, enthält meist oberflächliche und schiefe Urteile über Raphael und reicht in der Gesamtauffassung des italienischen Daseins weder an Stendhals noch an Frau von Staëls Anschauung heran. (Ich kannte Stendhals Buch nicht, als ich mein Leben Michelangelos schrieb.)

Friedenszeiten. In Rom ließ sich diesen Träumen am schönsten nachhängen. Stendhals „Promenades“ sind ein Tagebuch aus den zwanziger Jahren. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft stehen zur Diskussion. Hätte Raphael einmal ins Leben zurückkehren müssen, so würde er sich damals in Rom am ehesten vielleicht wieder heimisch gefühlt haben. Stendhals „Geschichte der italienischen Malerei“ schließt leider vor Raphael ab. Das Leben Michelangelos sehen wir darin beinahe schon im Sinne der heutigen Zeit aufgebaut. Er sucht ihn als Bürger der eigenen zu ergreifen. Raphael dagegen, so oft Stendhal ihn in beiden Büchern auch erwähnt, behandelt er nicht im Zusammenhange.

Wir bedauern das um so mehr, als der, dem zunächst die Aufgabe zufiel, nun ein Leben Raphaels zu liefern, mit allzu wohlfeiler Arbeit den Ruhm einheimste, den die eine angenehm geschriebene Biographie Raphaels auch andern vielleicht damals eingetragen hätte. Quatremère de Quincy, Membre de l'Institut, schrieb das Buch, das, 1824 erscheinend, in Rom als ein Ereignis betrachtet wurde. Er gibt einen leicht hingeworfenen Überblick der Tätigkeit Raphaels und eine elegante Beschreibung der Werke, soviel man in den Salons, in denen damals zumeist doch nur von Raphael die Rede war, zu wissen brauchte. Wie geschickt er sich bei Abschluß der Arbeit des vielfachen bibliographischen Ballastes entledigte, der nur beschwert hätte, ohne zu bereichern, zeigt Longhenas italienische Übersetzung, der in Anhängseln jeder Art den ganzen Wust wieder hineingearbeitet und aus dem knappen Bändchen ein Repertorium von über 800 Seiten gemacht hat. Auch in das Deutsche ist Quatremères Buch übersetzt worden.

Es verdiente den Beifall, den es bei seinem Erscheinen fand, und die Vergessenheit, der es verfallen ist. Quatremère glaubte noch an den Stammbaum der Familie Santi, der sich auf dem Porträt eines der angeblichen Vorfahren Raphaels in der Villa Albani zu Rom findet*). Die darauf sichtbaren zahlreichen Persönlichkeiten gehören vielen Lebensstellungen an, auch ein Maler ist darunter, neben Raphaels Vater. Daß Quatremère sich betrügen ließ, wäre nicht so schlimm gewesen; aber daß, während er 1824 diese Dinge vorbringt, 1822 bereits Pungileoni sein „Elogio storico des Giovanni Santi, Vater des großen Raphael“, veröffentlicht hatte, worin der echte Stammbaum der Familie Santi aus

*) Bellori (Ed. 1752) S. 63.

urbinatischen öffentlichen Aktenstücken festgestellt war, ist ein ernsterer Vorwurf. Indessen Quatremère lebte und schrieb in Paris, und Pungileonis in Italien an versteckter Stelle gedruckte Schrift konnte ihm entgangen sein. Schwerer wiegt die von Rumohr erhobene Anklage, Quatremère habe außer der vita di Raffaello Vasaris andere Künstlerbiographien mit den darin anzutreffenden Äußerungen über Raphael nicht gekannt. Pungileoni hätte nun leichtes Spiel gehabt, ein maßgebendes Leben Raphaels zu verfassen, allein er hat sich über die Form der Elogi storici, historischer Predigten mit langgestrecktem Anmerkungsmaterial, nicht hinausgewagt.

Jetzt endlich tritt die deutsche Gelehrsamkeit ein.

6

DIE DEUTSCHE KUNSTHISTORIE DES 19. JAHRHUNDERTS

Die Anfänge der deutschen wissenschaftlichen Arbeit, die seit den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts in Rom, wo allein doch diese Dinge damals behandelt werden konnten, sich Raphael zugewandt hat, sind in den Bestrebungen derer zu suchen, von denen die große „Beschreibung der Stadt Rom“ unternommen worden ist. Bunsens und Gerhards Namen sind hier an erster Stelle zu nennen. Platner übernahm die der neueren Kunst gewidmeten Kapitel. Das Buch sollte alles umfassen, was Rom betrifft. Mit der geologischen Betrachtung des Bodens anhebend, auf dem die Stadt gebaut worden ist, würde es, heute verfaßt, mit den neuesten Schicksalen Roms erst abschließen. Dies Buch ist ein bleibendes großartiges Denkmal der seit Winckelmann in Rom tätigen gelehrten deutschen Kolonie*).

Winckelmanns römische Tätigkeit hatte sich der von den Albanis gehegten römischen Gelehrtenwirtschaft verbunden. Der Onkel, der Papst wurde, war der Beschützer Marattas; der Neffe, der es nur bis zum Kardinal brachte, ist als Protektor, ja Freund Winckelmanns von diesem in die Unsterblichkeit mit eingeschmuggelt worden. Justi beschreibt in seinem „Winckelmann“ die Geschichte des gelehrten Italiens im achtzehnten Jahrhundert. Das Buch gehört zu denen, die man gelesen haben muß. Winckel-

*) Welche heute ihre letzte Form in dem freilich in beengterem Sinne nun geleiteten „Deutschen Institute“ gefunden hat.

manns römisches Dasein stand im Zusammenhange mit dem Emporkommen der deutschen Philologie und hat so viel Natürliches, Notwendiges gehabt, daß sich nach Winckelmanns Tode immer wieder Deutsche in Rom fanden, die seine Art zu arbeiten fortsetzten. Der hervorragendste darunter war Zoëga, ein Däne von Geburt, den damaligen Anschauungen nach ebensogut Deutscher. Seine Lebensbeschreibung ist von Welcker vortrefflich geschrieben worden. Zoëga lebte einsam, aber man empfand seine Anwesenheit in Rom. Gleich Winckelmann waren auch ihm antike und moderne Kunst untrennbar, nur daß ihm die Gelegenheit fehlte, für die neuere Kunstgeschichte etwas zu tun, während sich für die alte die zu erledigenden Aufgaben zudrängten*).

Erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts empfing die gelehrte Zwecke verfolgende Deutsch-römische Gesellschaft — der die bildenden Künstler selbstverständlich sich anschlossen — in Wilhelm von Humboldt ein sichtbares Oberhaupt. Durch ihn und seine Gemahlin wurde Preußen zu einer Schutzmacht dieser Bestrebungen. Seit Humboldt empfanden die deutschen Gelehrten und Künstler sich als ein berechtigtes Element in Rom, das mit dem Kunstbetriebe in Deutschland selbst und mit der heimischen Gelehrsamkeit in Verbindung als ideale Vorschule in beiden Richtungen heute auch von der deutschen Regierung anerkannt worden ist. Auf dem Wege natürlicher Entwicklung war so eine in freier Form wechselnde Vereinigung entstanden, die in deutschem Sinne das ersetzt, was den Franzosen die durch eine geniale Maßregel Ludwigs XIV. ins Leben gerufene römische Akademie leistete. Unsere einzelnen Gelehrten und Künstler waren ungebunden; es hielt sie nur die Aufgabe zusammen, Rom von den ältesten Zeiten an als das damals wichtigste historische Phänomen zum Ausgange ihrer Arbeit zu machen. Das Rom, auf dessen Boden man stand, bildete gleichsam den unerforschten Erdteil,

---

*) Man wäre ja geneigt, Bottaris Vasari-Ausgabe, die in die Mitte des 18. Jahrhunderts fällt, als etwas Erträgliches und zugleich als das Beste anzuerkennen, was damals zu lesten war, aus dem Grunde, weil die in den „Lettere pittoriche" gleichfalls von Bottari gesammelten Briefe der angesehensten Kunstgelehrten der damaligen Zeit von keiner Seite her eine etwa bessere Behandlung Vasaris in Aussicht stellen; aber man nehme Lessings Aufsatz über Theophilus' Buch von der Ölmalerei, mit wie solider Kritik da einige Stellen Vasaris auf ihre Zuverlässigkeit hin geprüft werden. Warum hätte man nicht damals schon die Quellen Vasaris aufspüren und die verschiedenen Ausgaben vergleichen können?

in den man eindringen wollte. Literatur und Kunst der antiken Zeit und des Zeitalters Dantes oder Raphaels schienen gleichberechtigt und die geistige Förderung der aufstrebenden Bildhauer und Maler ebenso wichtig als der gelehrte Betrieb der Ausgrabungen.

Sei vorausgreifend hier bereits bemerkt, daß der Niedergang unseres Deutschen Institutes zu einer philologischen archäologischen Fachschule leider bereits eingetreten ist. Er wird einst von der Zeit ab datiert werden, wo die von Berlin aus beaufsichtigende Pflege dessen, was das klassische Altertum allein, mit festbetontem Ausschluß der neueren Kunst darbietet, die Herrschaft behielt. Beschränkteren Naturen dünkt dieser Schulzwang das Heilsamere; Höherstrebenden darf nicht entgehen, daß die freieste geistige Ausbreitung Lebensbedingung für wissenschaftliche erfolgreiche Bestrebungen sei.

Dergleichen aber lag damals noch in weiter Ferne und niemand hegte Befürchtungen solcher Möglichkeiten. Niebuhr führte Humboldts Gedanken weiter. Ihm war zu verdanken, daß Cornelius Raphael verstehen lernte. Die oben schon erwähnten Deckenmalereien der Villa Massimi und die frühsten Entwürfe für das Götterzimmer der Münchner Pinakothek entsprangen diesem ersten jugendlichen Verkehre Cornelius' mit Raphael. Die Schönheit dieser unter Niebuhrs Augen entstandenen Zeichnungen ist nicht Raphael allein, sondern der Bekanntschaft mit den antiken Dichtern zu verdanken, die Niebuhr Cornelius damals vermittelte. Auf Niebuhr folgte der universal angelegte Bunsen, dessen fördernde persönliche Kraft diejenigen noch erfahren haben, die, als ich diese Bemerkungen zum ersten Male drucken ließ, in ihrer letzten Spitze eben zu Grabe getragen wurden. Bunsen ist der eigentliche Urheber der Geschichte der Stadt Rom. Die von ihm geleitete Geselligkeit schuf Arbeiter und Publikum für das Unternehmen, dessen erster Teil auch die Entwicklungsgeschichte der römischen Renaissance enthält. Raphaels und Michelangelos Biographien mit Beschreibungen ihrer Werke werden in sachgemäßer Fassung darin gegeben. Bunsen selbst machte die Entdeckung von der Disposition der raphaelischen Teppiche in der Sistina, die erste Aufgabe dieser Art, die aus dem Geiste wahrer Gelehrsamkeit Raphael gegenüber gestellt und zugleich gelöst worden ist. Es fehlte nicht an neuem archivalischem Material für die Regesten der neueren großen Meister. Die Forschungen Feas

hatten im Vatikan auf Raphael bezügliche Rechnungen ans Licht gebracht. Wäre, was der erste Band der Geschichte der Stadt Rom nur über Raphael enthält, für sich erschienen, so würde die Arbeit bekannter geworden sein. Auch die folgenden Teile enthalten viel ihn Betreffendes. Den ersten aber durchweht ein besonders erhebender Strom wissenschaftlicher Begeisterung. Es galt, Rom im höchsten Sinne zu bewältigen. Über fast alle Materien wohl ist später maßgebender geschrieben worden, dennoch sollte jeder beim Eintritt in Rom diesen ersten Band lesen und seines Urhebers und der Mitarbeiter gedenken.

Bunsens Interesse an Raphael fand im Kronprinzen (später Friedrich Wilhelm IV.) einen feingebildeten Vertreter in Berlin. Friedrich Wilhelm III. hegte Vorliebe für Raphael. Über seinem Schreibtische hing eine Kopie der Dresdener Madonna. Der König betrieb die Herstellung weiterer Kopien nach Raphaels Werken; er hat die Madonna Colonna durch Bunsen für das Berliner Museum ankaufen lassen, in dem den damaligen Plänen zufolge ein besonderer Saal Raphael geweiht sein sollte. Diesen Saal hat Friedrich Wilhelm IV. später dann in Sanssouci eingerichtet.

Es ist das Schöne beamtenmäßigem Betriebe ferngerückter geistiger Bewegungen, daß sie manche in ihren Strom einlenken lassen, die sich unabhängig fühlen und bleiben wollen. Zu den dem römischen Kreise in diesem Sinne verbundenen freien Gelehrten gehörte C. F. von Rumohr. Rumohr war einer jener universalen Naturen, die, wenn sie Arbeitskraft besitzen und vom Glücke äußerlich begünstigt werden, das edelste Material zum Schriftsteller sind. Vorgeworfen könnte ihm nur werden, daß er zu fein geschrieben habe. Seine in breit ausgebildeten Sätzen gegebene Mischung gelehrter Untersuchung mit ästhetischen und historischen Betrachtungen verlangt über bloße einmalige Lektüre des Buches hinausdringendes Studium. Rumohr hing zu wenig davon ab, was die Leute über ihn urteilten.

Der dritte Teil seiner „Italienischen Forschungen“ enthält eine Kritik der Tätigkeit Raphaels. Rumohr weist die Arbeit Quatremères als unzureichend nach, kann aber kein abgerundetes, eigenes „Leben Raphaels“ hervorbringen. Er gibt unter dem Titel „Über Raphael und seine Zeitgenossen“ eine chronologische Kritik der Werke, liefert darin aber doch nur den Beweis lebenslänglicher Beschäftigung mit dem Meister in Beobachtungen eines Kenners, der mit Selbstgefühl über die Meinungen anderer Ge-

richt hält. Er bringt zuweilen gewagte Behauptungen, bedenkliche Schlüsse und unrichtige Daten, aber diese kleinen Auswüchse fliegen vom Ganzen ab, ohne dessen Wert zu mindern. Rumohr hat von allen, die bis heute über Raphael geschrieben haben, am meisten aus dem Besitze selbsterworbener Kenntnis heraus und stilistisch am besten geschrieben. Er ist als ein Schüler Goethes nicht allein Gelehrter, sondern auch Schriftsteller. Als ein in den höchsten Kreisen lebender Mann kannte er den Wert sorgfältiger Schreibart, die einem Schriftstücke über seinen Inhalt hinaus eine Art von Adel verleiht und seine Glaubwürdigkeit erhöht. Wem die Schwerfälligkeit seines Satzbaues auffällt, wird wissen, daß auch diese Goethes letzter Art entspricht und in der Zeit lag.

Rumohr erfüllten Gedanken über die gesamte Kunstgeschichte, die er der Gegenwart zunutze darlegt. Seine Resultate sind allgemeine historische Notionen. Er erblickt in Raphael einen der Faktoren der großen Menschheitsentwicklung und sucht seine fortdauernde Beteiligung an deren Fortschritte zu bestimmen. Es ergibt sich aus den drei Teilen seiner Forschungen ein Aufbau der neueren Kunstgeschichte, dessen Spitze die Feststellung des Verhältnisses bildet, in dem der in der Gegenwart lebende Künstler sich zur Summe des bis zu seinen Zeiten Hervorgebrachten zu verhalten habe. Der Standpunkt, den auch Goethe einnimmt: Förderung der Künstler des neuesten Tages durch Betrachtung des früher Geleisteten. Goethe und Rumohr empfanden, wie sehr den Künstlern ihrer Zeit und dem Publikum das Verhältnis zur Kunstgeschichte abgehe.

Rumohr aber gab sich der Ausführung dieser Aufgabe oft zu sehr hin. Als vornehmer reicher Mann, der mit sich allein bescheiden über sich dachte, war er genötigt, im Verkehr mit Künstlern Herablassung zu zeigen. Auch darf ihm ein zu weit getriebenes Ausdeuten der Kunstwerke vorgeworfen werden. Er betrachtet ein Gemälde, einen Holzschnitt, eine Handzeichnung als eine Geheimschrift, deren Sinn ihm allein sich enthüllte, und verlangt Glauben, wo ihm Beweise fehlen. Er vergeistigt seinen Stoff zu sehr und wendet sich an Leser, welche über die ihm selber zu Gebote stehenden Kenntnisse und Erfahrungen gebieten; ein Besitz, der, wie ihn doch die Erfahrung hätte belehren müssen, niemandem außer ihm verliehen war. Denn wie er war in Florenz und Umbrien keiner zu Hause. Darum wohl haben die

„Italienischen Forschungen“ keine zweite Auflage erlebt und sind nur Fachleuten bekannt geworden.

Damals übrigens war nicht bloß Goethe auf nur fragmentarische Kenntnis Raphaels bei uns angewiesen. Nehmen wir seinen hauptsächlichsten Kunstkorrespondenten für diese spätere Zeit, einen Mann, der überall selbst gesehen hatte: Sulpiz Boisserée, dessen Briefwechsel einen feingebildeten, in persönlichen Verhältnissen etwas befangenen Gelehrten, zugleich aber immer den Geschäftsmann zeigt, so fühlen wir, wie unsicher seine Versuche sind, manche Werke Raphaels, die er hier und dort zum ersten Male sieht, aus eigenem Gefühl an ihre Stelle zu setzen, und wie er die Epochen Raphaels nur im großen auseinanderzuhalten weiß.

Auf manchen Arbeitsfeldern glaubt jeder so fest daran, den richtigen Weg betreten zu haben, daß ein baldiges Anlangen an einem erfreulichen Ziele als selbstverständlich angenommen wird. Soviel Arbeit könne nicht aufgewendet worden sein, meint man, wenn nicht ein Resultat sich zeigen werde. Es ist, als sei die Vorsehung engagiert. Aber — um ein anderes Bild zu wählen – die so viel versprechende Knospe erschließt sich nie, sondern war als Knospe der Abschluß einer Entwicklung, die mit ihr abbricht. Rumohr schien in seinem Buche die Prolegomena zu einem Leben Raphaels geliefert zu haben, das nun zu erwarten stand. Alles war, von heute (1895) ab vor etwa 60 Jahren, in Rom und Deutschland bereit, den höchsten kunsthistorischen Leistungen Unterstützung und Anerkennung zu schaffen. Hätte nicht Dr. Gaye von Florenz aus, wo er arbeitete, das Leben Raphaels schreiben können? Oder Dr. Kugler, oder Dr. Waagen, die damals sich für solche Aufgaben zu rüsten schienen? Oder Rumohr selbst noch einmal die Feder ansetzen? Aber es griff keiner zu. Und nun stellt die weit zurückgeschlagene Sekte der Nazarener den Mann auf, der eine Geschichte Raphaels schreibt, und der so sehr Autorität wird, daß sogar Rumohr zurückstand. Passavant aus Frankfurt am Main, den der Anblick der Werke Raphaels im Musée Napoléon einstmals für die große Aufgabe begeistert hatte, verfaßt das „Leben Raphaels von Urbino und seines Vaters Giovanni Santi“, in drei Teilen von 1839 bis 1856 herausgekommen, und durch die 1860 erschienene französische Übersetzung zu europäischem Ansehen gebracht. Auch ins Englische und Italienische wurde das Buch übertragen. Passavant und Vasari sind heute schlechtweg die beiden Biographen Raphaels.

Passavant beurteilt in der Vorrede die Arbeiten seiner Vorgänger. Seine Geringschätzung Rumohrs hat etwas Entscheidendes für ihn selbst. Er war weder zu ihr berechtigt noch zu Rumohrs Anerkennung befähigt. Das Gute und Dauerhafte, was Passavant geliefert hat, liegt im zweiten, katalogischen Teile seines Werkes, der in der französischen Umarbeitung, die jetzt zitiert zu werden pflegt, als ein Musterwerk dasteht. Passavants Name ist durch diesen zweiten Teil berühmt geworden. Anders urteilen wir über den die Biographien enthaltenden ersten Band, bei dem heute nur noch interessant ist, weshalb er seinerzeit überschätzt wurde.

Als er nämlich erschien, waren von den ehemaligen Trägern der nazarenischen Bewegung Leute von Bedeutung noch übrig, aber kaum noch sichtbar. Der Stifter allen Nazarenertums, Overbeck, arbeitete im alten Sinne in Rom still weiter; Veit, Schnorr und andere in Deutschland. Daß die Nazarener eine Partei waren, die einmal um die geistige Führung der deutschen Kunst gekämpft hatte, war vergessen. Unbesehen wurde Passavant als der genommen, der in die Geheimnisse der raphaelischen Existenz mit neuem Lichte am klarsten hineinleuchtete, und doch wiederholte er nur die alten Phantasiegebilde. Raphael ist bei Passavant der übermächtige, in einen gebrechlichen Körper niedergestiegene Geist, der diese Hülle, für die er eine zu große Last bildet, endlich zerbricht. Die Kindheitszeiten in Urbino und Perugia sind die liebliche, reine Blütezeit des kindlichen Meisters. Der Vater Giovanni Santi steht als Künstler, Passavants Meinung nach, so gleichberechtigt neben dem Sohne, daß die Nennung auch seines Namens auf dem Titel des Buches gerechtfertigt erscheint. Pungileoni hatte die Santischen Familiengeschichten konstruiert: die Streitigkeiten nach dem Tode des alten Giovanni, den bösen Charakter der Stiefmutter usw., die Passavant aufnimmt, der alles in den Archiven selbst verglichen zu haben behauptet. Er hat die von Pungileoni in den verschiedenen kleinen Publikationen, die niemand in Deutschland kannte, gedruckten Auszüge der Akten nur äußerlich zusammengezogen. Ebensowenig gesteht er ein, wie weit Rumohr ihm vorgearbeitet hatte. Von diesem ist die außerflorentinische, mittelitalische provinziale Malerei, die dem jungen Raphael die ersten bedeutenden Eindrücke lieferte, zuerst als „umbrische Schule“ erkannt worden. Rumohr auch hat die Eigentümlichkeiten der Lerngenossen Raphaels im Atelier des Perugino zuerst hervorgehoben.

Auch der chronikenhaft-sentimentale Ton, in dem Passavant erzählt, ist der der Nazarener. Man lese den Brief, worin Overbeck an Veit über die Aufdeckung des Grabes Raphaels im Pantheon berichtet: wie über die Gebeine eines Heiligen wird geschrieben. Tieck hatte in Sternbald zuerst seine Leute so sprechen lassen. Als Cornelius in den Loggien der Münchener Pinakothek eine Kunstgeschichte in Bildern zu malen hatte, gab er Raphaels Entwicklung in dieser Auffassung. Raphael ist in erster Linie der Madonnenmaler. Man dachte sich ihn umgeben von heiligen Visionen. Das auf der Accademia di San Luca in Rom heute befindliche, allgemein für ein Machwerk angesehene Gemälde, das den an der Staffelei sitzenden heiligen Lukas darstellt, dem die Madonna als Erscheinung ins Atelier schwebt, während Raphael, etwa als Lehrling des Evangelisten, Teilnehmer der Szene wird, drückt am besten aus, wie man sich ihn dachte. Was Irdisches aus seinem Dasein nicht fortzuschaffen war, wurde mit einem gewissen Dunste umhüllt.

In Berlin besonders fand Passavants Auffassung innige Anhänger. In Italien war er bald Autorität. Die Anmerkungen zu Lemonniers Vasariausgabe beruhen auf ihm. Die Kunsthistorie der neueren Franzosen fand in Passavants neuromantischem Katholizismus ein ihr sehr verständliches Element. Rio, Geyer und Clément reproduzieren ihn. Sein Einfluß dauert fort.

7

ENGLAND

Die ersten Engländer von Bedeutung, die sich meiner Kenntnis nach über Raphael geäußert haben, sind die beiden Richardson, Vater und Sohn, reiche Reisende, zu Anfang des 18. Jahrhunderts hochgeachtete Autoritäten. Unter all den Schwierigkeiten, die damals noch der Befriedigung der Kunstliebhaberei sich entgegenstellten, gingen sie Raphaels Spuren nach und legten ihre Bemerkungen in einem berühmt gewordenen Buche nieder. Sie wollen nur über das sprechen, was sie selbst genau kennen gelernt hatten. Die Position, die sie den bildenden Künstlern innerhalb des Haushaltes der Nationen geben, ist eine männlichere, als ihnen in Italien und Frankreich damals zugestanden wurde, wo die Begriffe „Kunst“ und „Luxus“ kaum noch zu trennen waren.

Die Richardsons, in freier Weltanschauung erzogene Männer, stellten den bildenden Künstler mit dem Dichter und Historiker auf gleiche Höhe. Die Kartons zu den Teppichen hielten sie für Raphaels vornehmstes Werk. Diese Zeichnungen waren ihnen als realistisch empfindenden Engländern am verständlichsten. Die Nachahmung Michelangelos durch Raphael — das alte Streitthema, das man im achtzehnten Jahrhundert als Etikettenfrage behandelte — gaben die Richardsons zu, urteilten aber, daß diese Nachahmung Raphael zur Ehre gereiche.

An ihren Schriften hatte Sir Joshua Reynolds sich begeistert, der in das 19. Jahrhundert weit hereinreicht. Dieser studierte Raphaels vatikanische Fresken und kopierte sie zum Teil. Von einem Engländer erhielt er in Rom den Auftrag, die Schule von Athen so zu wiederholen, daß den Gestalten die Köpfe der in Rom damals anwesenden hervorragenden Engländer verliehen würden. Als Direktor der Londoner Akademie kommt Reynolds später in den öffentlichen Ansprachen stets auf Raphael zurück, für den er, noch ehe er mit so hoher Autorität bekleidet war, in Zeitungsartikeln eingetreten war, „Kennern“ gegenüber, die die Teppichkartons auf Grund sogenannter akademischer Regeln meisterten.

Zu gleicher Zeit ließ Webb die weit sich verbreitenden „Untersuchungen über die Schönheit“ erscheinen, Gespräche, die Raphael vorzugsweise gewidmet sind. Auch ihm zufolge zeigen die Kartons zu den Teppichen Raphaels Genie in der höchsten Potenz. Zwar muß der, der in Webbs Dialogen für Raphael einzustehen hat, zugeben, es hätten die Kompositionen der antiken Künstler einfacher und mit geringerem Figurenaufwande die Stimmung höchster menschlicher Momente auszudrücken gewußt: Raphael dagegen wird neben den Alten doch wieder die Kraft eingeräumt, das charakteristische bewegende Motiv aus Gruppen von Menschen herausleuchten zu lassen. Diese Ausführungen sind vielleicht auf Goethe nicht ohne Einfluß gewesen. Übrigens setzen Webb sowohl als Reynolds Correggio in betreff der Farbe über Raphael. So hatte auch Mengs geurteilt. Correggio gab den selbsttätigen Künstlern des 18. Jahrhunderts technisch die größten Rätsel auf und entsprach in seiner Weichheit dem Geschmacke des Publikums. Raphael wurde, was die malerische Behandlung anlangt, von Webb und Reynolds als überwunden angesehen. Die damalige Zeit bewegte sich trotzdem noch innerhalb der von

Raphael ausgehenden Kunstübung. Kritik derselben und Rechtfertigung des eigenen Standpunktes erschien den Malern nötig. Niemals, spricht Reynolds (im Hinblick auf Vasari) aus, habe Raphael die Trockenheit und Kleinlichkeit der Auffassung, die sein Erbteil von Perugino her gewesen sei, ganz abgelegt. Wo er in Öl male scheine seine Hand den Pinsel krampfhaft umklammert zu halten, daß Geist und Leichtigkeit dabei zu Schaden kämen. Ja, nicht einmal die korrekte Form, die wir auf seinen Fresken bewunderten, finde sich auf seinen Staffeleigemälden gewahrt.

Die englische Kunstkritik des 18. Jahrhunderts erhob sich nicht über der Richardsons Gedankenkreis. Einen Schritt weiter ging erst Roscoe, der in seinem Mitte der neunziger Jahre erscheinenden „Leben des Lorenzo dei Medici" Raphael im Zusammenhange mit den Zeitläuften besprach*). Wir begegenen bei Roscoe dem Verständnis der Werke und der Kenntnis der betreffenden Literatur, aber er urteilt mit der objektiven Kühle über diese Dinge, die dem Historiker auch den höchsten Erscheinungen gegenüber ansteht und die dem englischen Charakter entspricht.

England wurde von der das übrige Europa umgestaltenden französischen Revolution kaum berührt. Es erfolgte im Publikum keine Änderung der ästhetischen Anschauungen. Reynolds' Autorität wirkte widerspruchslos weiter. Duppa, als er 1816 sein kümmerliches „Life of Raffaelo" erscheinen ließ, ging wörtlich auf Reynolds zurück. Lord Byrons Briefe und Gedichte ergeben nichts. Dagegen tritt uns aus Shelleys Briefen ein Verständnis entgegen, das ihn, der Byron an Hoheit des Urteils übertraf, als den ersten Engländer zeigt, der Raphael in modernem Sinne betrachtete. Über die heilige Cäcilie in Bologna schreibt er: „Du vergissest im Anblick des Gemäldes, daß es ein Gemälde sei. Und doch hat Cäciliens Gestalt nichts von dem, was bei uns Realität genannt wird. Sie ist begeisterter innerer Anschauung entsprossen: demselben zur Tat werdenden Gefühle, dem die gemeißelten und gedichteten Gestalten der antiken Kunst entstammen, die alle späteren Nachahmer in Verzweiflung setzen. Man weiß nicht, was das Geheimnis der Wirkung des Bildes sei: ich

*) Er widmet ihm einen besonderen Exkurs. Auch Tiraboschi hat in seiner Literaturgeschichte die Geschichte der bildenden Kunst im Zusammenhange mit ihr behandelt, aber die betreffenden Kapitel wirken wie eingeschobene Zutaten.

nenne es Einheit, Vollendung. Die Figur der Heiligen scheint selbst die Begeisterung zu hegen, mit der sie vor ihrer Entstehung die Seele Raphaels erfüllt hatte. Ihre tiefen, dunklen, sprechenden Blicke sind emporgerichtet. Das kastanienbraune Haar ist zurückgestrichen. Sie hat eine Orgel in den Händen. Sie scheint von der Tiefe ihrer Leidenschaft und Entzückung weniger erregt als in Ruhe versenkt zu sein und durch und durch von warmem und strahlendem Lebenslichte durchleuchtet. Sie horcht auf die himmlische Musik; sie hat, scheint es, selbst gesungen und eben aufgehört: die sie umgebenden vier Gestalten lassen es in ihrer Haltung erkennen, Johannes zumeist, der in sanfter, aber leidenschaftlicher Bewegung und wie erschöpft ihr sein Antlitz zuwendet. Zu ihren Füßen liegen zerbrochene Musikinstrumente. Vom Kolorit nur so viel: es geht über die Natur hinaus, und es sind ihm doch alle Wahrheit und Sanftheit der Natur eigen". Das sind Sätze, die wir nachempfinden wie die in Goethes Briefe, dem hier allerdings anzumerken ist, daß er dreißig Jahre früher geschrieben hatte.

Es ging im 18. und 19. Jahrhundert das meiste, was von Raphael noch zu kaufen war, nach England. Am reichlichsten flossen die Handzeichnungen dahin ab. Dem englischen Charakter ist ein gewisses Wohlgefallen an ganz exakter Wiedergabe des Sichtbaren eigen, das in der Herausgabe von Faksimiles dieser Blätter seinen Ausdruck fand. Graf Caylus, der in Frankreich die ersten mangelhaften Nachbildungen raphaelischer Handzeichnungen herstellen ließ, wurde von den englischen Stechern überholt. Die Kostbarkeit der Bände aber, in denen vereinigt diese Arbeiten erschienen, und die dem Streben nach Eleganz entspringende Unvollkommenheit, die ihnen bei noch so bewundeungswürdiger Genauigkeit der Wiedergabe anhaftet, stehen ihrer Brauchbarkeit im Wege. Zuverlässig waren sie nicht. Nun trat die Photographie ein, und der Prinzgemahl von England legte mit ihrer Hilfe eine Sammlung aller künstlerischen Äußerungen Raphaels an, keinen Strich seiner Hand ausgenommen.

Bei der ersten Anfangs der fünfziger Jahre in Paris abgehaltenen internationalen Gewerbeausstellung hatte sich herausgestellt, daß das englische Kunstgewerbe im Material das französische überbiete, in der Form hinter ihm zurückstehe. Man wußte nicht, wie dem abzuhelfen sei. Jetzt zeigte sich, was der rechte Mann an der rechten Stelle leistet: der Prinzgemahl glaubte, daß es mög-

lich sein werde, das nationale Schönheitsgefühl auf ein höheres Niveau zu erheben. Arbeiter und Publikum: jedermann im Lande sollte besser sehen lernen und Besseres vor Augen haben. Die Art, wie diese Aufgabe angegriffen wurde, und der eintretende Erfolg sind das Wirken seiner Initiative. Auge und Hand mußten gebildet und Schulen dafür eingerichtet werden. Dergleichen ins Werk zu setzen, wäre, sollte man glauben, mancher befähigt gewesen: das jedoch, wozu es wiederum gerade des Prinzen bedurfte, war die Erkenntnis, als Vorlagen seien nur die besten Stücke gut genug. Wiederum zeigte sich der Segen der Kartons zu den Teppichen. Man unternahm die Herstellung großer Photographien und verbreitete sie über das Land, um es ästhetisch zu befruchten. Die Kartons haben ihre Aufgabe erfüllt. Waren sie früher schon in Verehrung gehalten, so gelten sie der gesamten öffentlichen Meinung heute als eines der kostbarsten nationalen Besitztümer. Für die Raphaelsammlung des Prinzen wurde ein Katalog angefertigt, der leider nur in einigen, an die größeren Institute verschenkten Exemplaren nach Deutschland gelangt ist. Die darin gegebene systematische Zusammenstellung alles dessen, was Raphael gemalt und gezeichnet hat, andererseits was ihm nur zugeschrieben werden darf, gewährt einen Überblick über seine Tätigkeit, wie wir sie bei Passavant nicht empfangen.

Passavant gehörte zu denen, deren Herz bei Echtheitsfragen weit war. Das in Raphael liegende, zur Mythenbildung verlockende Element hatte sich auch auf die Werke übertragen. Vergessene Gemälde Raphaels zu entdecken und ihre Ächtheit durchzufechten, war zur Lebensaufgabe von Kunstliebhabern geworden. Öfter begegnet man in Italien Kunstfreunden, „die von einem unbekannten Raphael wissen“, jedoch ablehnen die Stelle zu nennen, wo er sich befinde. In Rom lebt ein Geistlicher, der eine ganze Galerie von Werken Raphaels besitzt, die er allein als solche anerkennt. Um solche Werke sind literarische Kriege geführt worden, wie um das Abendmahl von San Onofrio in Florenz, dessen Raphaelizität in Florenz so sicher festgestellt wurde, daß es schlechter Ton war, sie zu bezweifeln. Um „Apollo und Marsyas“, jetzt endlich in Paris angekauft, ist dreißig Jahre gestritten worden. Es gab Fanatiker hier, die Raphael so viel Arbeit nachträglich aufbürdeten, wie er Tag und Nacht weiter schaffend nicht hätte liefern können. Aus inneren Gründen war

einem Verehrer des großen Meisters klar geworden, nur Raphael könne dies oder jenes Werk gemalt haben, und es wurde an die Stelle, die es einzunehmen berechtigt schien, auf Grund gewaltsamer Beweise eingeschoben. Je mehr die Zahl dieser Einschiebsel wuchs, um so sicherer fühlte sich jeder Neuhinzukommende, der etwas dieser Art zu besitzen glaubte. Um so geneigter auch waren die mit Ansprüchen bereits durchdrungenen Besitzer, anderen durch Gewährung ihrer Anerkennung den gleichen Vorzug zu bereiten.

Der Glaube an ein echtes Werk ist an sich erfreulicher als die Genugtuung, es als zweifelhaft abzulehnen. Daher in Italien die allgemeine Bereitwilligkeit, Werke großer Meister anzuerkennen. Niemand verlor dabei, viele gewannen. Pungileoni hat mit einem gewissen geistlichen Eifer, als gelte es die legendaren Taten eines Heiligen zu bekräftigen, Raphaels Wirksamkeit zu verbreitern gesucht. Er hätte geglaubt sich selbst zu berauben, wäre er allzu kritisch vorgegangen. Weder er, noch Rumohr, noch Passavant waren Leute, deren kunsthistorische Überzeugung mit öffentlicher Lebenstätigkeit zusammenhing, oder die mit Zeitungen zu tun hatten, welche Interessen dienten. Bedenken Andersgläubiger machte den damaligen Raphaelbekennern wenig Kummer, fester Widerspruch trat ihnen kaum entgegen; was sie annehmen oder bestreiten wollten, war ihrem Gutdünken anheimgegeben. So nahm Pasavant Pungileonis Zuwüchse zum Teil willig auf, und auch Rumohr gab sich der Lust hin, neue Werke Raphaels aufzuspüren und als solche zu verteidigen. Die Sammlung des Prinzgemahls von England erst setzte den Kunstfreund instand, Raphaels gesamte Arbeit vergleichend zu übersehen. Sofort fiel eine Reihe von Werken aus. Bald auch trat hervor, daß die ihm sicher zuzuschreibenden Arbeiten nicht, wie von Passavant getan war, in eine sichere chronologische Reihe zu bringen seien. Hiermit ward Klarheit in die Masse gebracht. Doch haben die Engländer sich schriftstellerisch nicht höher erhoben, als daß auch von ihnen eine Übersetzung Passavants geliefert wurde.

England ist das Vaterland der Präraphaeliten, einer produzierenden Schule, die in den letzten Jahren auch dem übrigen Europa in Originalen und Photographien sich vorstellte. Der Name Präraphaeliten scheint Raphael zwar auszuschließen. Aber diese durch geschickte Benutzung nachgeahmter Nebensachen scheinbar realistischen Bilder wären nicht entstanden ohne den

Passavantschen Raphael. Süßlichkeit, die sich manchmal bis zur Liebenswürdigkeit zu steigern scheint, romantische Verträumtheit, vorwurfsvolle Resignation bei auf das Höchste gesteigerter Empfindung, die Sehnsucht nach einem neuen Planeten gleichsam, wo man sich heimisch fühlen dürfte, die Versunkenheit seiner Naturen in unproduktive Trauer um nichts, als ob „bei wachen Sinnen sein" nur eine Unterbrechung des Schlafes und das Resultat alles Lebens Wehmut sei über unverlorene Güter. Diese Gefühle werden von Leighthon und Burnes John unter Teilnahme eines Teils des besseren englischen Publikums glorifiziert. Es liegt etwas raffiniert Unwahres darin. Die Zeiten werden nicht ausbleiben, wo man von diesen Bestrebungen durchaus nichts mehr wissen wird. Mit dem Raphael der Nazarener stehen sie in Zusammenhang.

RAPHAEL UND MICHELANGELO

Das Handwerk setzt ein Volk voraus, die Kunst ein Volk und einen Mann. Das Handwerk, und wenn es sich zur feinsten Geschicklichkeit steigert, ist erlernbar, die Kunst, auch wo sie in den rohesten Formen auftritt, muß angeboren sein, sie kann durch keine Anstrengung dem gegeben werden, der sie nicht von Anfang an besaß. Das Handwerk hängt am Stoffe, den es formt, und sein höchster Triumph ist, den Stoff in unendlicher Mannigfaltigkeit zu benützen und auszubeuten. Die Kunst ist ein Kind des Geistes, ihr Triumph ist, den Stoff so in der Gewalt zu haben, daß er den kleinsten Wendungen des Geistes, der sich mitteilen will, Zeichen liefert, welche sie den andern offenbar machen. Die Kunst spricht vom Geiste zum Geiste, der Stoff ist nur die Straße, die den Verkehr vermittelt.

Der Stoff aber ist beiden gemeinsam, dem Handwerke und der Kunst. Deshalb werden sie denen als dasselbe erscheinen, die den Geist nicht im Stoffe zu erkennen vermögen. Da sie aber von Kunst reden hörten und durch Studium jene Unterscheidungsgabe zu erreichen glaubten, welche ihnen die Natur versagte, aber auch nur die Natur geben kann, so gelangten sie endlich dahin, das raffinierte für die Kunst, das einfach erscheinende für das Handwerk zu halten, und da diese Leute in unsern Tagen die Mehrzahl bilden, und da ihrer Lust stets Neues zu sehen, ein Genüge geschehen soll, so ist eine Klasse von Handwerkern, denen es durch Arbeit und Studium gelang, die Symbole der wahren

Kunst, die sie bei den echten Künstlern fanden, nachzuahmen, und mit einer gewissen Geschicklichkeit den Stoff scheinbar noch schöner als diese zu behandeln, als die Zukunft der Künstler proklamiert worden, während die wahren Künstler, deren einfache Gedanken nur einer einfachen Form bedurften, für den Augenblick übersehen werden. Endlich aber bricht die Stimme derer, welche diese verstanden und bewunderten, dennoch durch, und der Überdruß, den die Menge bei jenen falschen Machwerken bald empfindet, bereitet ihnen eine um so glänzendere Aufnahme.

Dies ist der natürliche Gang der Dinge. Deshalb konnte ein Bandinelli neben Michelangelo emporkommen, deshalb wurden so viele wahre Künstler verkannt und die falschen leuchteten im Ruhme vorübergehender Tage, deshalb aber blieb auch die Gerechtigkeit nicht aus, die das Echte wieder auf seine Höhe stellte, ohne das Falsche erst herabstoßen zu müssen, denn seine eigne Schwachheit ließ es längst aus sich selber spurlos in die Tiefe sinken.

Denn der Geist lebt fort, der Stoff ist vergänglich; der Geist nimmt zu, er wächst, indem sich die Gedanken der Menschen jenem ersten schaffenden Gedanken des Künstlers anhängen, wie die Bienen an ihre Königin; der Stoff aber zehrt sich auf wie alles Äußerliche, wie die Kleidung, die zerfällt, das Gold, das sich abnutzt, der Körper, der verwest. Nimm zwei goldene Statuen, beide eingeschmolzen und vertilgt, aber die eine ein Werk der Kunst, die andere eine Arbeit der Geschicklichkeit: diese ist spurlos verschwunden, jene ist doch einmal von Augen angeblickt worden, durch die der Geist des Künstlers in die fremde Seele drang, daß diese schöner und größer ward als vorher, und andere, denen sie mitteilte, was sie an Reichtum empfing, wurden reicher durch sie. Die Welt ist voll von solchen unbewußten Erbschaften.

Lob, Ehre und Belohnung locken den Handwerker und befriedigen ihn, dem Künstler aber sind sie nur Symbole der Liebe eines Volkes, dem er sich näher gerückt fühlt durch sie, und wo er fühlt, daß sie ihn entfernen würden, verschmäht er sie. Ruhm wollen sie beide erwerben, aber der Künstler verlangt nach ihm nur als nach einer Tröstung, welche ihm lieblich zuflüstert, sein Ringen sei nicht vergebens gewesen, die ihm sagt, daß aus seinen Werken siegreich der Geist ausströme, den er

hineinversenkte. Dem Handwerker ist der Ruhm nur ein Vorteil, um seine Arbeiten immer teurer zu verkaufen und ihren Absatz zu vergrößern; eine Täuschung, eine Betäubung, die ihm zu Hilfe kommt, wenn er sich einredet, seine Sachen wären wie die Werke des Künstlers, die er anfeindet und beneidet. Aber der Buchstabe ist tot und das Wort ist lebendig.

So verächtlich das Handwerk erscheint, welches Kunst sein möchte, so ehrenvoll ist es, wenn es bei dem bleibt, was seinem Kreise anheimfällt. Es wurzelt im Volke, es hat einen goldenen Boden. Wir bedürfen seiner, es bedingt unsre Existenz, wir wären körperlich nichts ohne es, wie wir nichts geistig wären ohne die Kunst; und wie Körper und Geist sich nicht scheiden lassen, so Kunst und Handwerk; sie gehen Arm in Arm, sie brauchen einander, aber sie sind nicht dasselbe. Es gibt keine Kunst, der nicht ein gleichnamiges Handwerk zur Seite ginge, wie es kein Ding gibt, das nicht von zwei Seiten anzusehen wäre: einmal auf seine irdische Entstehung hin, dann aber auf seinen geistigen Rang unter den Erscheinungen, auf seine Schönheit.

Die Schönheit hat keinen Zweck, sie ist da, sie begrenzt sich selber, so das Werk des Künstlers; die Nützlichkeit muß den Zweck außer sich suchen und verdient ihr Lob erst, wenn sie ihn erreicht hat. Ein Künstler kann gedacht werden, der einsam in einer Wüste arbeitend, eine Statue vollendet von vollkommener Schönheit, ohne zu fragen, ob ein anderer als er und das Licht des Tages sie betrachten; ein Handwerker, der einsam fortarbeitet, ist ein Unding, ein Töpfer, der aufs Geratewohl Gefäße formt, deren keiner bedürftig ist. Und dennoch sind die Gefäße, die man braucht und fortwirft, einer doppelten Betrachtung fähig. Wertlos im höheren Sinne zu der Zeit ihrer Nützlichkeit, werden sie nach tausend Jahren zu Monumenten vergangener Kultur, und der Geist des Volkes redet aus ihnen. So aus den handwerksmäßigen Malereien der Ägypter, ja aus den einfachen Verzierungen alter germanischer Aschenkrüge. Denn auch das Handwerk hat einen Geist, den unbewußten Geist eines Volkes im allgemeinen, der Künstler aber steht über seinem Volke und seiner Zeit, und was er hervorbringt, ist ein Symbol eigner Gedanken, die er seinem Volke als Geschenk in den Schoß wirft.

Wo also die Kunst betrachtet wird, muß auch das Handwerk betrachtet werden, aber man muß sie unterscheiden, denn es

entsteht sonst eine Verwirrung, welche das eine wie das andere verdunkelt. Damit es geschehe, dazu bedarf es der Freiheit. Nur wer rücksichtslos auf die Laute jener Sprache horcht, die in der Stille des tiefsten Herzens sich hörbar macht, wird im Momente schon wissen können, ob ein Werk in der Hingabe an das Schöne geschaffen sei, oder ob es aus profanen Händen hervorging, welche der Fertigkeit eines Handwerkers dienstbar waren, der nichts besaß als ein feines Gefühl für die Schwächen des Publikums, und das Geschick, ihm zart streichelnd wohlzutun. Ich brauche hier nur an das Theater zu erinnern.

Der Künstler stellt das Ideale dar. Dieses Wort ist wie alle, welche im Munde des Erkennenden Zeichen hoher Verehrung sind, auf den Lippen derer, die nur darum die Kunst lieben, weil sie die Leerheit ihrer Seele mit ihr füllen möchten, zu einem nichtigen Lobe geworden, bis man es zu gebrauchen Scheu trug. Füllen wir es wieder mit seinem edlen Inhalte.

Indem wir leben und Erfahrungen sammeln, werden wir inne, daß nichts auf Erden vollkommen sei. Während wir auf der einen Seite in allem, was geschieht und geschaffen ist, eine Manifestation ewiger in sich verbundener Gesetze gewahren, sehen wir auf der andern, daß diese Gesetze überall einer Störung unterliegen, deren Wesen wir das Zufällige nennen, ehe wir es erkannt haben, und wir entdecken, daß durch eine ewige Kreuzung unendlicher Einflüsse, nichts in der Vollkommenheit zur Erscheinung kommt, zu welcher es seine innere Anlage befähigt und der es entgegenstrebt.

Des Menschen Seele aber, beugt sie sich auch zuletzt unter der Wahrheit dieser Erfahrung, gibt sich dennoch nicht zufrieden bei dem Gedanken, daß dem einmal so sein müsse; ein tief verborgenes Gefühl wiederholt ihr, daß es einst anders war und einst anders sein werde. Aber auch mit diesem Troste begnügt sie sich nicht, sondern in unbewußt schaffender Tätigkeit gestaltet sie nach dem Muster dessen, was sie sieht und erlebt, ein geistiges Bild der Schöpfung, frei von jenen Störungen, als doppeltes Symbol eines höheren Daseins, das in der Vergangenheit begraben liegt und in der Zukunft auferstehen wird. Diese unsichtbare selbstgeschaffene Welt nennen wir die ideale.

Kein Mensch, auch der niedrigste nicht, dem dieser Besitz fehlte. Kein Verlust, der den seinen nach sich zöge. Als ein unveräußerliches Gut verbleibt das Ideal dem Menschen eigentüm-

lich und selbst wo es versunken und verloren schien, taucht es immer wieder empor. Es ist das Land, an dessen Scholle wir alle kleben, dessen Leibeigene wir sind. Es ist eine Sklaverei, der wir nicht zu entrinnen vermögen, sei es nun daß wir stolz und beglückt durch sie in ihr das einzige wahre Gut erblicken, sei es, daß wir uns ihr mit verneinender Hartnäckigkeit zu entreißen suchen. Jedem Sterblichen ist die Sehnsucht nach dem Ideale angeboren. Sie kann ermatten, sie kann fast ganz ertötet sein, und wenn selbst der Fall eintrete, daß sie beim einzelnen nicht mehr zur Erscheinung käme, stets wird sie dennoch die Nation im ganzen besitzen und niemals aufgeben. Entweder träumt sie von einer zukünftigen Größe oder sie betrauert eine verlorene.

Was dem Ideale eines Volkes entspricht, nennen die Menschen das Schöne, Gute; diejenigen, welche es lebhafter als andere empfinden, stehen hoch in der allgemeinen Achtung, die, welche das Gefühl des ganzen Volkes in sich vereinigen und aussprechen, deren Seele die Seele aller ist, sind die Männer, die man liebt und verehrt, die aber, in denen der Widerschein des allgemeinen Bewußtseins so stark wird, daß es sich in ihnen am reinsten abspiegelt, und daß sie dieses Abbild in Musik, in Sprache oder sonstwie von sich loslösen, bis es ein eignes Dasein gewinnend als die Verkörperung dessen, was die Nation für gut und schön hält, dasteht: die Männer sind die Künstler, Männer, die die Verehrung des Volks zur höchsten Höhe emporhebt. Sie zeigen ihm seine eigne Seele am tiefsten, seine Sehnsucht am lockendsten, seine Zukunft und Vergangenheit im reinsten Lichte. Sie wiederholen ihm mit überraschenden Worten seine geheimsten Gedanken und lehren es seine eigne Sprache reden. Sie zeigen ihm seine Gestalt in der Vollendung. Wo sie auftreten, grüßt sie jeder, wo sie fortgehn, folgen ihnen begehrlich alle Gedanken, und was von ihren Werken zu erlangen ist, wird als das höchste Besitztum gewahrt und festgehalten. In solchen Gefühlen ehren wir Goethe, Beethoven, Schiller, Mozart.

Der Künstler steht mit seinem Volk im notwendigen Zusammenhange. Erhebt sich ein Volk so hoch über die andern Völker, daß es sich zu ihnen verhält, wie seine Künstler zu ihm selber, dann erweitert sich deren Herrschaft ins ungeheuere. Die Griechen nehmen einen so hohen Rang ein. Phidias, Homer, Sophokles arbeiteten für alle Völker und alle Zeiten, Corneille

und Racine dichteten nur für Frankreich, Shakespeare nur für die germanischen Völker. Dennoch waren jene Griechen, und dieser ein Engländer, und der nationale Boden gehört zu ihrer Persönlichkeit. Ohne den Boden, auf dem sie stehen, sind sie nicht denkbar. Ohne die blühende Erde, auf die sie herabscheint, wäre die Sonne eine tote Masse qualvoller Klarheit, ohne ihre Strahlen die Welt eine finstere Wildnis, ein formloses grauenvolles Dickicht, eines bedarf des anderen, erst die Berührung läßt das Leben entstehn. So bedarf ein Volk seiner Künstler, erst das Verständnis der Menschen und die Verehrung gibt ihnen Namen und Würde, aber auch erst ihr Wort, ihr Werk dem Volke die Fähigkeit, zu lieben und zu verehren. Der Künstler steht da zwischen dem Endlichen und Unendlichen; wo beide aneinanderstoßen, fängt er den Blitz des Gewitters auf, hält ihn fest und gibt ihm ewige Dauer. Ewig: so lange die Menschen leben, die ihn verstehn; sterben die Völker, die ihn liebten, so geht sein Ruhm mit seinen Werken unter.

Doch das ist kaum zu denken und zu fürchten. Ein Volk entsteht und stirbt nicht wie ein Tier, das auftaucht und zugrunde geht. Wo ein Volk mächtig und groß wird, hat es Vater und Mutter, die es zeugten. Nicht überall verfolgen wir die Mischung, oft aber liegt sie klar vor Augen. Immer teilen sich die Völker, und aus den einzelnen Partikeln, die von verschiedenen Seiten sich begegnen, entstehen die neuen Nationen. Wunderbarer noch als das körperliche Ineinanderfluten der Massen ist die geistige Vermählung der Kulturen miteinander. Aus römischen Vorbildern entwickelte sich die Komödie der Italiener, durch Frankreich gelangte sie nach England, dort befruchtete sie den Boden, auf dem Shakespeares Blüten erwuchsen. Aus dem Zusammenfluß spanischer, englischer, italienischer und antiker Elemente entsprang Corneilles und Racines streng nationale Form der Tragödie. Aus der ägyptischen erwuchs die griechische Skulptur, aus byzantinisch leblosen Anfängen die altitalienische Malerei, neu auftauchend vereinte sich altitalienische Kunst mit der griechischen in Raphael und Michelangelo. Aus wieviel Quellen floß Goethes und Schillers Arbeit zusammen? Überall Berührung, überall stehen die großen Männer auf fremden Schultern. Das Entfernteste fliegt zu einander und vereint sich. Nirgends springen sie empor wie die Quellen aus dem Felsen, sondern aus tausend Kanälen strömt ihnen das Leben zu, trübe fließt

zuerst das Gewässer durcheinander, und im Laufe der Dinge klärt es sich und gewinnt einen Namen. Stufenweise wachsen sie und schreiten vorwärts. Endlich stehen sie da in eigentümlicher Kraft, und jedes ihrer Werke trägt den Namen des Schöpfers auf der Stirn. Die Menschen wissen alle, daß nur einer lebt, der das vollenden konnte.

Eins aber geschieht niemals: bringen die Künstler auch Werke hervor, deren göttliche Schönheit unsre Sehnsucht befriedigt, sie selbst sind wie wir alle jenen Störungen unterworfen, welche die unvertilgbare Mitgift der menschlichen Natur bleiben. Sie schaffen das Ideale, sich selbst schaffen sie nicht neu, sie sind nur die Priester, was sie geben ist größer als sie selbst sind. Aber sie allein vermögen es darzureichen, und so, trotzdem daß sie ein eigenes, losgelöstes Dasein tragen, verschmelzen ihre Werke dennoch mit den Schicksalen ihrer Personen und das Verlangen der Menschheit, dies beides als ein unzertrennliches Ganze anzusehen, ist so groß, daß man, wo alle Nachrichten fehlen, aus den Werken selbst die persönlichen Erlebnisse des Künstlers rückwärts wieder abzuleiten versucht. Die Madonna Raphaels in Dresden soll ein Bild der Fornarina sein, Shakespeares Sonette reizen immer aufs neue die Erklärer, Goethes, Lessings, Schillers Schritten spürt man mit gewissenhafter Neugier nach, und das ganze Volk beteiligt sich daran, auch die geringsten persönlichen Notizen herbeizuschaffen. Es liebt den Mann, es verehrt ihn, er soll kein bloßer Name sein, an tausend irdischen Kleinigkeiten wird es immer wieder mit neuem Entzücken inne, daß dieser Mann wie alle andern lebte, aß und trank, und indem es ihn herabzieht zu der täglichen Existenz des Tages, hebt es sich selbst empor zu ihm, mit dem es sich nun ganz und gar verbunden fühlt. Dennoch werden wir nie von dem wirklichen Leben großer Männer das erfahren, was diejenigen allein wissen, die sie täglich sahen und imstande waren, ihr Wesen zu fühlen. Was wir uns bilden, ist immer eine Phantasie, bei der wir selbst, ohne es zu wissen, die erste Rolle spielen. Wir sehen sie wie wir sie sehen möchten. Alle empfangenen Nachrichten ordnen wir unwillkürlich in diesem Sinne, heben hervor, was uns beliebt, übergehen, was wir lieber verschweigen möchten, und die Sehnsucht nach dem Ideale ist es, die uns so zu verfahren lehrt. —

Das Buch, dessen Lektüre all diese Gedanken mit neuer Leb-

haftigkeit in mir erwachen ließ, sind Guhls Künstlerbriefe. Der Autor hat in zwei Bänden eine lange Reihe von Briefen mitgeteilt, die von Malern, Bildhauern und teilweise ihren Freunden und Protektoren geschrieben sind. Das Werk beginnt mit den älteren italienischen Meistern und reicht bis ins vorige Jahrhundert. Überall sind die prägnantesten Schriftstücke ausgewählt, jedes einzelne ist mit einem Kommentar versehen und überdies werden die verschiedenen Künstler in ihrer ganzen Wirksamkeit durch kurze Einleitungen charakterisiert.

Viele sind darunter, welche keinen Anspruch auf Unsterblichkeit haben, deren Tätigkeit nur eine handwerksmäßige war, ohne darum tief zu stehen. Viele sind ferner darunter, die große Künstler waren: Lionardo, Tizian, Correggio, Murillo, Rubens, ich zähle sie hier nicht weiter auf. Zwei aber verdienen einen höheren Namen, sie sind große Männer, Raphael und Michelangelo. Dieser Unterschied ist tiefer, als man zuerst denken möchte. Euripides, Calderon, Racine waren große Dichter, Sophokles, Äschylos, Dante, Shakespeare, Goethe waren große Männer, Alexander, Scipio, Hannibal, Cäsar, Friedrich, Napoleon waren das, Turenne, Eugen, Blücher, Wellington nur große Feldherren. Ein großer Mann spricht sich aus als eine allgemeine Macht. So bedeutend ist sein Geist, daß der Stoff fast gleichgültig wird, an dem er sich erprobte, die andern, die nur groß waren in einer bestimmten Richtung, bedürfen erst des Vergleiches mit den übrigen, setzen eine niedere Masse voraus, aus der sie hervorragen. Sie waren fähiger, klüger, glücklicher als ihre Genossen, diese bilden stets den Maßstab für ihre Größe; jene aber bedürfen dieser Folie nicht, sie trennen sich von der Menge der Sterblichen, sie führen ein eigenes Dasein. Wie zerstreute Körper eines anderen Gestirns scheinen sie vom Himmel gefallen hier und dort nach dem Willen des Schicksals aufzutreten. Wo sie sich zeigen, fällt alles Licht auf sie allein, die anderen stehen im Schatten. Verwandt unter einander wie die Glieder einer unsichtbaren aristokratischen Familie stehen sie dicht zusammen in einer leuchtenden Wolke vor unseren Augen; die Jahrhunderte, die Nationalität trennen sie nicht, Raphael und Phidias reichen sich die Hände, Friedrich der Große steht uns nicht näher als Cäsar, Plato und Homer uns nicht ferner als Goethe und Shakespeare. Eine irdische Unsterblichkeit läßt sie wie lebende erscheinen, unwillkürlich legen wir alles, was Bedeutendes ge-

schieht, vor ihre Füße und fragen nach ihrem Urteil. Fremd auf Erden und dennoch einzig berechtigt, sie zu bewohnen, glücklicher als die Glücklichsten und unglücklicher dennoch als die Geringsten von uns, die wir nicht wie sie das Vollkommene ahnen, und nicht wie sie deshalb den Jammer fühlen, durch eine ungeheure Kluft von ihm geschieden zu sein, über die keine Brücke führt und keine Flügel tragen. Einige gab es, die ein früher Tod vor den Jahren fortnahm, wo die Qual der einsamen Arbeit beginnt, die meisten aber lernten in einem weithingestreckten Alter die Schmerzen kennen, die sie nur allein erfahren und begreifen konnten. Ich nenne Raphael und Michelangelo.

Sie stehen neben einander wie Achilles neben Hercules, wie die kraftvolle Schönheit, die alles überstrahlt, neben der düsteren Gewalt, die alles überwindet, wie ein kurzer sonniger Frühling neben einem langen Jahre, das im Sturme beginnt und unter Stürmen aufhört. Raphaels Werke sind wie goldene Äpfel, die an einer ewigen Sonne reiften; keine Mühe sieht man ihnen an, arbeitslos scheint er sie hingeworfen zu haben, und selbst wo er das Verderben und das Furchtbare darstellt, tragen seine Bilder eine klare Schönheit in sich, belasten niemals das Gemüt, das in Bewunderung versunken ist. Michelangelos Gestalten aber wissen nichts von jenen lichten Regionen; unter einem wolkenschweren Himmel scheinen sie zu wandeln, in Höhlen scheinen sie zu wohnen und ihr Schicksal jede fortzurollen wie eine Felsenlast, die alle Muskeln bis aufs höchste anspannt. Ernste, trübe Gedanken durchziehen ihre Stirn, es ist als verschmähten sie in ihrer Hoheit das lächelnde Dasein, in das Raphael die seinigen hinaussandte. Bei jedem Schritte scheinen sie sich zu erinnern, daß die Erde unter ihren Füßen eine eiserne Kugel sei, an die sie gefesselt sind, und unsichtbar schleppen die Ketten nach, mit denen sie die Gottheit an ein düsteres Schicksal schmiedete.

Keines Künstlers Leben ist auch nur von ferne dem des Raphael an Glück zu vergleichen. Keine Kämpfe gegen Not und Feindschaft bedrängten seine Jugend. Als Kind, was wir so nennen, erregte er die größten Hoffnungen, schrittweise erfüllte und übertraf er sie, und bald in einem Umfange, den niemand ahnen konnte. Wer hatte geglaubt, daß das der Kunst zu erreichen möglich wäre? Als Francesco Francia zum ersten Male eines seiner Bilder sah, legte er den Pinsel nieder und starb vor

Gram, daß er nun nichts mehr zu erreichen habe. Rasch entwuchs der Jüngling seinen Meistern; von Gemälde zu Gemälde verfolgen wir die größere Entfaltung seines Genius. Zuerst sind seine Bilder kaum von denen Peruginos zu unterscheiden, bald ist es nur noch Michelangelo, dessen Übermacht ihn reizte. Sie kannten sich, sie ehrten sich, aber sie liebten sich nicht. Es war unmöglich; jeder war dem andern zu gewaltig in seinem Geiste. Doch es war keine ausgesprochene Rivalität, es wäre vielleicht eine geworden. Raphael verfiel dem Tode in der Blüte seines Lebens. Keine Abnahme seiner Kraft, kein Stehenbleiben, keine Manier ist bei ihm wahrzunehmen, wie sie bei Michelangelo hervortritt, der die Welt in eigentümlicher Weise grandios erblickte und darstellt. Der menschliche Körper war seinen Händen vertraut; die unmerklichsten Wendungen wußte er zu unterscheiden, Schönheit in jeden Nerv zu legen, der sich anspannte oder erschlaffend nachließ. Raphaels Gestalten erschöpfen die Möglichkeit menschlicher Bewegung, wie die Bildsäulen der Griechen die der menschlichen Ruhe, wie die Gedichte Shakespeares die der menschlichen Leidenschaft, Goethes Gedichte die der liebenden Betrachtung erschöpfen. Seine Werke sind ganz vollendet. Das scheinbar Fehlerhafte wird zu einer Eigentümlichkeit, wie die Abweichungen der Natur nicht gegen ihre Gesetze verstoßen. Sehen wir sie an, so steht unsere Sehnsucht still und verlangt nichts mehr. Wir wollen nur sehn, die Gedanken verschwinden, die Forderungen der Phantasie verstummen und sind befriedigt. Kein Gedanke draran, daß er für andere malte, daß er Gold und Ruhm im Sinne hatte, sein eignes Glück scheint er gesucht zu haben, indem er arbeitete. Die Göttin der Schönheit bot ihm ihre Lippen und er küßte sie, ihren Nacken, den er umarmte, was lag ihm daran, ob es gesehen ward oder nicht? Er stand nicht auf dem Theater seiner Geliebten gegenüber und begeisterte sich, um andere zum Beifall zu begeistern. Er genoß das Leben und malte. Seine Bilder zeigen ein Studium, das heute unerhört ist; aber es scheint ihm nur ein Genuß gewesen zu sein. Es entzückte ihn, eine schöne Gestalt drei- viermal zu wiederholen, ehe er sie malte, die Lage eines Körpers immer anders und anders darzustellen, ehe er sie definitiv zu seinen Bildern benutzte. Es quoll ihm aus den Fingern, es war keine Arbeit, wie einem Rosenbusche das Blühen keine Mühe macht, was er angriff, verwandelte sich in Schönheit. Mitten in ihr knickte



DIE HEILUNG DES LAHMEN

Teppichkarton. 1515—1516. London, Victoria- und Albert-Museum



DIE SCHLÜSSELÜBERGABE AN PETRUS
Teppichkarton. 1515–1516. London, Victoria- und Albert-Museum



DER TOD DES ANANIAS

Teppichkarton. 1515–1516. London, Victoria- und Albert-Museum



DAS OPFER IN LYSTRA

(Paulus und Barnabas)

Teppichkarton 1515–1516. London, Victoria- und Albert-Museum

sein Leben. Es entblätterte sich nicht langsam. Plötzlich war er nicht mehr da, er ging unter wie eine blühende Stadt, die ins Meer versinkt mit all ihrem Reichtum.

Ein Zauber umgab ihn und erfüllte die, denen er begegnete. Alle empfanden es, die mit ihm zusammen waren. Wo er arbeitete, verstummten Neid und Eifersucht zwischen den Künstlern, sie wurden einig und ordneten sich ihm unter, sie liebten ihn. Wenn er zum Vatikan ging, umgaben ihn mehr als ihrer fünfzig, von ihnen begleitet stieg er die Stufen des Palastes hinan. Er, vielleicht jünger als die meisten von ihnen, schöner, vornehmer als sie alle. Und dennoch haben wir kein sicheres Bild von ihm. Aber wer kennte ihn nicht? Wem wäre er fremd? Wenn ich vor seinen Werken stehe, glaube ich ihn besser zu kennen als seine besten Freunde, die mit ihm waren. Und so dachten Millionen von Menschen seit der Zeit, daß er gestorben ist, wenn sie vor seine Gemälde traten. Das ist der begeisternde Reiz des Ruhmes, van allen gekannt, von allen geliebt zu sein. Ruhm ist etwas anderes als Lob und sichtbare Ehre. Berühmt sind diejenigen nicht, von deren Verdiensten viel gesprochen und geschrieben wird, sondern die, von denen die Leute wissen, wer sie sind, die sie kennen, von denen sie schweigend fühlen, wie groß sie sind und wie unentbehrlich ihre Taten.

Dieses Ruhmes genoß Raphael wie kein Sterblicher vielleicht vor ihm und nach ihm. Alexander ließe sich ihm vergleichen, der so jung wie er und so glänzend eine ungeheure Laufbahn durcheilte, und so in seiner Blüte endete. Byrons Berühmtheit leuchtet mit trübem Lichte neben der seinigen. Auch er war in jungen Jahren der größte Dichter seines Volkes, und die andern huldigten seiner Übermacht. Aber gefangen genommen von den Kreisen, deren Weihrauch er verachtete und dennoch einschlürfte, kränkelte er von Anfang an und fiel seinem doppelten Leben zum Opfer, dem er sich nicht zu entwinden vermocht hat. Alexander war ein königlicher Jüngling, die Sphäre beengte ihn nicht. in der er geboren war, Raphael ein Künstler und niemals etwas anderes als das. Er soll nach dem Kardinalshute gestrebt haben. Wir haben nicht von dem zu reden, was er hätte thun können, wohin er sich vielleicht gewandt hätte im Laufe des Lebens, sondern nur von dem, was er wirklich getan hat, so lange er lebte. Wie er dahinschritt vom Beginn bis zu seinem Ende, erfüllte er das Ideal einer Künstlerlaufbahn, und selbst seine Eifersucht auf Mi-

chelangelo darf seinen Ruhm nicht schmälern, sondern erhöht ihn. Wer so hoch steht, muß das Verlangen tragen, der erste zu sein von allen und keinen über sich zu dulden.

Was wir über das Verhältnis beider Künstler wissen, ist nicht klar und von zweifelhaftem Werte. Aussprüche großer Männer über ihresgleichen, auch wo sie scharf lauten, haben nicht die Bedeutung der bösen Worte, mit denen mittelmäßige Naturen sich den Rang streitig machen. Wenn Michelangelo einmal im Zorn ausrief, was Raphael von der Architektur wisse, das wisse er durch ihn, so wollte er Raphael dadurch nicht kleiner und sich nicht größer machen. Goethe hätte ebenso vielleicht von Schiller sagen können: was er geworden ist, das ist er durch mich geworden, Aeschylos dasselbe von Sophokles, Corneille von Racine. Allgemein betrachtet eine Unwahrheit, wären diese Worte im Momente und unter besonderen Umständen berechtigt gewesen, und diejenigen hätten sie auch richtig aufgenommen, für die allein sie gesprochen wurden, die vom Geiste der augenblicklichen Stimmung erfüllt den Gedanken als wahr erfaßten, dem sie zum Ausdruck dienen sollten.

Es gibt kein erhabeneres, kein rührenderes Lob als die Art, wie Vasari, Michelangelos Freund und Schüler, Raphaels Oberherrschaft über alle Künstler nicht seiner Meisterschaft und der Klugheit seines liebenswürdigen Benehmens zumeist, sondern dem Genius seiner schönen Natur zuschreibt. Alle Maler, nicht nur die geringen, auch die größten, welche auf ihren eigenen Ruhm bedacht waren, arbeiteten unter ihm in unerhörter Eintracht. Zwistigkeiten und böse Gedanken fielen tot zu Boden. Bedurfte er der Hilfe eines Künstlers, so ließ dieser augenblicklich seine eigene Arbeit stehen und eilte zu ihm. Wie ein Fürst lebte er. Alle folgten ihm nach, um ihn zu ehren. Und der Papst, der ihn wie ein Freund empfing, kannte keine Grenzen der Freigebigkeit ihm gegenüber. Das aber verführte seine Bescheidenheit nicht. Niemand wirft ihm vor, daß er Schätze gesammelt habe. Mit welch natürlicher Grazie ordnet er sich dem Fra Giocondo unter, einem alten gelehrten Mönche, den ihm der Papst zur Seite gegeben hatte als er ihm die oberste Leitung des Baues von Sankt Peter übertrug. Der Brief an seinen Oheim Simone Ciarla, gegen welchen er sich darüber ausspricht, klingt wie der Ausdruck des bescheidensten Jünglings. Er hoffe von ihm zu lernen, schreibt er, und immer vollkommener in seiner Kunst zu werden. So

schreibt er 1514, als er in seinem einunddreißigsten Jahre stand.

1483 ist Raphael in Urbino geboren. Sein Vater, ein mittelmäßiger Maler, starb zu früh, um sein Lehrmeister gewesen zu sein. Er scheint sehr jung nach Perugia gekommen zu sein, wo er zuerst bei Perugino lernte, dann sich als Meister mit eigenem Atelier etablierte. Aussicht auf besseren Verdienst führte ihn nach Florenz, die Empfehlung seines Landsmanns Bramante von da nach Rom. Fünfundzwanzigjährig trifft er dort ein und siebenunddreißigjährig ist er dort gestorben.

Welch ein geringer Umkreis örtlicher Entfernungen. Urbino, Florenz, Rom, eins liegt so nahe bei dem andern, man könnte sagen, Raphael sei niemals von der Stelle gekommen. Michelangelos Reisen wären ebenso beschränkt geblieben, hätte ihn nicht seine Flucht zweimal bis nach Venedig verschlagen. Damals aber lag der Schwerpunkt der Welt in Italien und der Italiens in Rom. Es waren die Zeiten, wo die romanischen Völker noch das Schicksal der Welt gestalteten.

Am liebsten lese ich über Raphael, nach Vasaris Lebensbeschreibung, was Rumohr in den italienischen Forschungen sagt. Rumohrs Stil ist vielleicht die reinste Nachahmung der Goetheschen Weise, die Dinge mitzuteilen, wie er in seinem Alter zu tun pflegte. Nennen wir Goethes Stil behaglich, so könnte man den Rumohrs bequem nennen. Er schreibt als spräche er und er spricht mit der gemessenen Breite eines Mannes, der das Richtige mit Ruhe hinstellt. Da er in Kreisen lebte, in denen, das Unwichtige vorzubringen, für geschmacklos gilt, so trägt seine Art, zu denken und sich auszudrücken, einen Stempel der Vornehmheit im besten Sinne. Es ist in deutscher Sprache wenig über Kunst geschrieben worden, das mit seinen Schriften gleichen Rang hätte. Passavant widerspricht ihm und den andern Männern oft, welche Raphaels Leben zum Gegenstande ihrer Studien gemacht haben. Im ganzen betreffen die streitigen Punkte aber nur Nebendinge, deren Entscheidung auf das Leben des Künstlers kein eigentümliches Licht wirft. Der Herausgeber der Künstlerbriefe hat in der Einleitung und den Erklärungen alles gegeben, was für den teilnehmenden Leser von Wichtigkeit ist. Es sind nicht allzuviel Briefe vorhanden. Stil und Inhalt haben stets etwas Klares, Liebenswürdiges, das man auch dann in ihnen entdecken würde, wenn man gar nicht wüßte, wer sie geschrieben hat. Den-

noch darf ich eine Bemerkung hier nicht ungesagt lassen, welche dem ganzen Buche gilt.

Diese Briefe sind nichts, was zu unserer Vorstellung von dem Wesen der Künstler unbedingt notwendig ist: höchst bedeutende Nebenquellen zur Kenntnis der Männer, allein nichts mehr. Deshalb, indem an die verschiedenen Briefe allerlei Nachrichten und Bemerkungen angereiht werden und wir so den Künstler im Leben weiter begleiten, sind diese Schriftstücke dennoch keine Angelpunkte, welche in sich Denkmäler der Entwicklung bilden, wie die Gemälde oder die Ereignisse geistiger und politischer Natur, unter deren Einfluß das Leben seine Richtung verändert. Der Zweck des Buches war, nur die Briefe zu geben und sie zu kommentieren, dies ist auf ausgezeichnete Weise geschehen. Für diejenigen aber, denen die gesamte Tätigkeit und das Leben der Maler durch dieses Buch vielleicht zum ersten Male vor Augen gestellt wird, kann dadurch die Idee entstehen, als wären die Briefe Hauptsachen, was sie nicht sind. Heutzutage mögen freilich die zwischen Goethe und Lotte gewechselten Briefe bekannter sein als der Werther selbst, überhaupt die Korrespondenzen Schillers und Goethes mehr gelesen werden als ihre Werke. Dies ist eine falsche Richtung. Wer ein einziges von Raphaels Gemälden mit hingebendem Verständnisse betrachtet, erfährt mehr dadurch von ihm, als er aus all seinen Briefen herauslesen kann. Mit diesen Bemerkungen weise ich nur auf eine Seltsamkeit unserer Zeit hin, welche mit Vorliebe die unwichtigen Nebendinge hervorsucht und über ihrer Betrachtung oft die Begeisterung für das Ganze zur Nebensache werden läßt.

Der erste von Raphaels Briefen ist aus dem Jahre 1508, von Florenz datiert und ohne bedeutenden Inhalt, der zweite aus demselben Jahre nur wenig Reihen lang an Domenico Alfani gerichtet. „Ich bitte Euch, Menecho“, schreibt er, „schickt mir doch die Liebeslieder des Ricciardo, die von jenem Sturme handeln, der ihn einst auf einer Reise befallen hat.“ Außerdem verlangt Raphael eine Predigt, Menecho solle den Cesarino daran erinnern, sie ihm zu senden, und von Madonna Atalanta möge er das Geld für ihn erbitten, am liebsten Gold. Liebeslieder, eine Predigt und Gold, — es ist als läge in den wenigen Zeilen das ganze Jahrhundert.

Der folgende Brief, ebenfalls von 1508, ist in Rom geschrieben. Bramante, der mit Raphael verwandt war, hatte seine Beru-

fung dahin durchgesetzt. Der Papst ließ ihn kommen, damit er im Vatikan male. Michelangelo traf er dort an. Er hatte ihm bis jetzt kaum in Florenz begegnet. Er dankt in diesem Schreiben dem Francesco Francia für sein übersandtes Bildnis und entschuldigt sich, das eigene als Erwiderung des Geschenkes der Verabredung gemäß nicht ebenfalls gemalt zu haben. Passavant glaubt, Raphael habe den berühmten alten Meister bereits persönlich in Bologna aufgesucht. Wie er ihn lobt und zuletzt ihn tröstet, zeigt ein reizend jugendliches Gemüt. Wie Francia gegen ihn gesinnt war, gibt ein Sonett zu erkennen, worin er Raphael die höchste Stelle in der Kunst zuerteilt, während er selbst bescheiden in den Hintergrund zurücktritt.

Es folgt der Brief an Simone Ciarla, 1514 geschrieben, worin er vom Heiraten redet und sich auf derartige Vorschläge nicht einlassen will. Er behandelt diese Angelegenheit ganz geschäftsmäßig und dennoch nicht ohne die graziöse Leichtigkeit, mit der er stets das Große wie das Geringste angreift. Von diesen Dingen geht er auf den Bau der Peterskirche über und bricht in ein begeistertes Lob des Lebens in Rom aus. Tagtäglich, schließt er, lasse der Papst ihn zu sich rufen und unterhalte sich mit ihm über den Bau. Es sei der erste Tempel der Welt. Er werde eine Million in Golde kosten, und der Papst habe keinen andern Gedanken als seine Vollendung.

Raphael wollte unverheiratet bleiben. Er sagt in seinem Briefe, er habe in Rom ganz andere Partien ausgeschlagen als man ihm anbiete. Er wolle keine Frau, er würde niemals mit einer Frau dahin gekommen sein, wo er jetzt stände, und täglich danke er Gott dafür, so weise gehandelt zu haben.

Trotz diesen Gründen war er später nicht in der Lage, die Hand der jungen Maria di Bibiena, Nichte des Kardinals gleichen Namens, auszuschlagen. Der Antrag war ebenso vorteilhaft als ehrenvoll für ihn. Sein Tod und der Marias ereigneten sich fast zu derselben Zeit, beider Leichensteine stehen nebeneinander und ihre Inschriften besagen, daß Maria und Raphael als Verlobte gestorben sind.

Er starb demnach ohne in die Ehe getreten zu sein. Auch Michelangelo, sowie Lionardo da Vinci und Titian starben unverheiratet. Guhl hat daran Betrachtungen geknüpft, ob es überhaupt für Künstler geraten sei, sich in dieser Weise die Freiheit zu nehmen, und sucht das Leben jener vier Männer in gewissem

Sinne als ein Beispiel aufzustellen. Ich kann dem nicht beipflichten. Nur zufällig scheint in diesem Punkte ihr Schicksal zusammenzutreffen. Es ist bekannt, wie man damals in Italien heiratete, und überhaupt, in welchem Verhältnisse die Frauen zu den Männern standen. Benvenuto Cellinis Leben kann jür jedermann als die nächste Quelle dienen, eine Ansicht darüber zu gewinnen. Es herrschte die uneingeschränkteste Freiheit. Tizian hatte Kinder, welche er glänzend ausstattete; von Michelangelo und Lionardo da Vinci ist nirgends gesagt, daß sie die Frauen haßten. Legitime Verbindung durch die Kirche und vor dem Gesetz war damals nicht die Bedingung, an welche sich die Gunst schöner Frauen knüpfte. Es war kein Vorwurf, ein uneheliches Kind zu sein. Wäre Michelangelo der Vittoria Colonna in jüngeren Jahren begegnet, wäre an eine Heirat zwischen beiden überhaupt nur zu denken gewesen, er hätte die Ehe sicher nicht für ein Hindernis seiner Künstlerlaufbahn angesehen. Überall und so auch bei Künstlern ist es ein trauriger Anblick, wenn Frau und Kinder die freie Arbeit zur drückenden Last machen, allein Beispielen dieser Art ließen sich ebenso viele gegenüberstellen, wo eine glückliche Ehe der reinste Antrieb zur Arbeit und wahrer Entwickelung ward.

Raphael liebte die Frauen. Vasari erzählt, wie ihn einst die Liebe von aller Arbeit abzog, und seine Freunde zuletzt keinen andern Rat wußten, als daß sie die schöne Frau zu ihm aufs Malergerüst brachten, wo sie nun den ganzen Tag bei ihm saß und er sie arbeitend nicht entbehrte. In Arnims Novelle: „Raphael und seine Nachbarinnen" ist des Künstlers Leben in den Armen der Schönheit geschildert. Sorglos und die Phantasie voll hoher Gedanken, läßt ihn der Dichter einem anmutigen Gesetze der Trägheit folgen, bis ihn zuletzt das Leben aufrieb, das er führte.

Er muß es geahnt haben; er suchte sich loszureißen, aber bei der Arbeit ließen ihm die Gedanken keine Ruhe. Eins der drei Sonette, welche von seiner Hand auf die Rückseite einiger Studienblätter geschrieben wurden und uns so erhalten sind, gibt uns die unmittelbare Anschauung des Kampfes in dem er seine Leidenschaft zu überwinden suchte. Er scheint das Gedicht hingeschrieben zu haben, um seine Gedanken loszuwerden, die ihn lockend umschwebten, man fühlt wie auf die Länge Widerstand unmöglich war.

Ach, alle Ströme und die tiefe See,
Kann diese Glut nicht löschen, die ich fühle,
Ich aber will, daß sie mein Herz durchwühle,
Es tut mir wohl, daß ich in ihr vergeh'.

Oh, deine weißen Arme fühl' ich noch
Um meinen Hals gelegt als sanftes Joch,
Ich riß mich los, es war, als sollt' ich sterben!

Nun aber sag' ich mir: so viele tranken
Im süßesten Genusse das Verderben,
Drum schweig' ich, weiterdichtend in Gedanken. —

Der nächste Brief ist an den Grafen Castiglione gerichtet. In ihm spricht er sich über das Ideal aus. Er erklärt es auf die einfachste Weise. Was diejenigen nicht verstehen, denen die Ahnung eines schöpferischen Geistes fehlt, daß das Ideal nichts Allgemeines, Abstraktes, Verschwindendes sei, das sich durch Fortnehmen des Individuellen gleichsam als ein Extrakt aus den Dingen ziehen lasse, sondern daß es eine neue, von einem bestimmten Geiste erschaffene Gestalt der Dinge sei, die über allem schwebt, was wir die Natur nennen, sich dem aber nur offenbart, der die Gabe empfängt, sie zu sehen, jeder anders, jeder eigentümlich: das erklärt jetzt Raphael, und er tut es in so trivialen Worten, daß man fühlt, er spreche von etwas ihm ganz Geläufigen.

„Wegen der Galatea", schreibt er, „würde ich mich für einen großen Meister halten, wäre auch nur die Hälfte der großen Dinge daran, die Ew. Herrlichkeit mir schreibt. Ich erkenne jedoch in Euren Worten die Liebe, die Ihr zu mir heget. Übrigens muß ich Euch sagen, daß ich, um eine schöne Frauengestalt zu malen, deren mehrere sehen müßte, und zwar unter der Bedingung, daß Ew. Herrlichkeit neben mir stände, um das Allerschönste auszuwählen. Da nun aber ein richtiges Urteil ebenso selten ist, als es schöne Frauen sind, so bediene ich mich einer gewissen Idee, die in meinem Geiste entsteht. Ob diese einige künstlerische Vortrefflichkeit besitzt, weiß ich nicht, bemühe mich aber, sie zu erreichen, und damit empfehle ich mich Ew. Herrlichkeit."

Der Graf Baldassare Castiglione war einer der glänzendsten und gefeiertsten Männer seiner Zeit, ausgezeichnet durch Geist und feinen Geschmack. Dieser Brief datiert aus derselben Zeit, zu

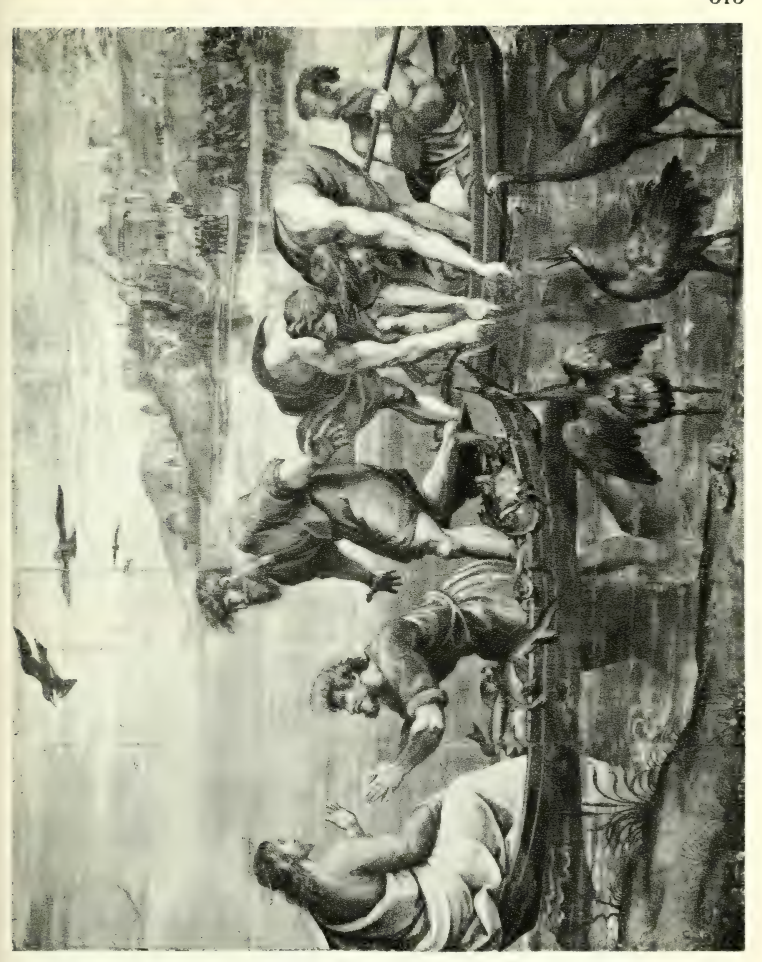
welcher Raphael vom Papste definitiv zum Leiter des Baues von St. Peter ernannt ward, und zwar mit einem Gehalte von jährlich dreihundert Goldscudi. Raphael übernahm den Bau im übelsten Zustande. Er veränderte ihn von Grund aus, indem er Bramantes Plan umstieß, zu welchem aber in späteren Jahren Michelangelo wieder zurückkehrte.

Zu gleicher Zeit mit der Bestallung Raphaels erschien ein Breve des Papstes, wodurch er den Römern bekannt macht, es dürfe kein zum Bau von St. Peter irgend tauglicher Stein behauen werden, es sei denn, daß Raphael seine Einwilligung gegeben habe. Bei einer Strafe von 100—300 Goldscudi, nach Raphaels eigenem Ermessen anzusetzen, werden sämtliche Steinmetzen der Stadt angehalten, diesem Befehle nachzukommen. Hierdurch ward er in den Stand gesetzt, die Ausgrabungen zu kontrollieren und viele Monumente der alten Kunst zu retten. Damals war die Zeit, wo man die meisten der herrlichen Statuen des Altertums, welche jetzt in den Museen von Rom bewundert werden, einzeln hier und dort entdeckte.

Dr. Guhl gibt nun den Brief, in welchem, der bisherigen Annahme nach, Raphael ein Jahr vor seinem Tode den letzten Bericht erstattet haben soll über den Erfolg seiner antiquarischen Arbeiten. Der Verfasser dieses Schreibens beginnt damit, die Superiorität der alten Römer anzuerkennen (von griechischer Kunst wußte man damals noch nichts), denen viele Dinge sehr leicht wurden, welche wir zu den Unmöglichkeiten rechnen. Er berichtet, wie er die Stadt in jeder Hinsicht durchforscht und die alten Autoren studiert habe und wie es ihn dann mit dem größten Schmerze erfüllte, den Leichnam seiner edlen Vaterstadt, einst der Königin der Welt, so jämmerlich zerrissen zu sehen.

Scheint jetzt nun auch mit Sicherheit ausgesprochen werden zu dürfen, daß dieser Brief nicht von Raphael herrührt, sondern daß er in den ersten Jahren Giulio des Zweiten von anderer Hand verfaßt worden ist, so stand dennoch der, welcher wahrscheinlich sein Verfasser war, Andreas Fulvius Raphael in dessen letzten antiquarischen Arbeiten nahe, und es sind unzweifelhaft Raphaels Gedanken, welchen wir hier begegnen. So dachte ein ganzer Kreis für das antike Rom begeisterter Freunde damals.

Unwillkürlich stellt man sich Raphael zur Seite und folgt ihm von Linie zu Linie, als wären diese Dinge die dringendste Ange-

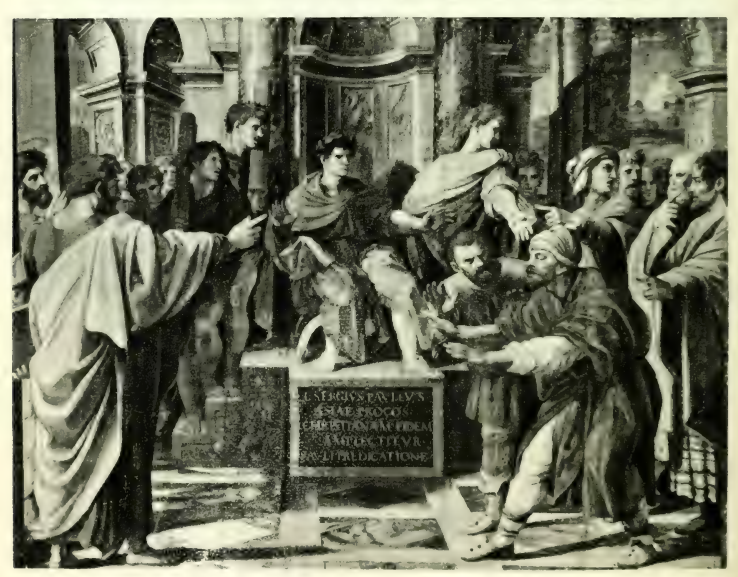


DER WUNDERBARE FISCHZUG
Teppichkarton. 1515–1516. London Victoria- und Albert-Museum



DIE PREDIGT DES PAULUS IN ATHEN

Teppichkarton. 1515–1516. London, Victoria- und Albert-Museum



DIE BLENDUNG DES ZAUBERERS ELYMAS

Teppichkarton. 1515–1516. London, Victoria- und Albert-Museum

legenheit des Tages, und die Jahrhunderte noch nicht darüber hinweggegangen. Man fühlt, mit welcher Frische er alles in die Hand nahm und wie leicht ihm die Dinge wurden, die er unternahm. Während ein solcher Auftrag zu den Nebenbeschäftigungen gehört, zu denen er sich hergab, während selbst die Leitung des Baues der ungeheuren Kirche zurücktritt vor der Wichtigkeit seiner Gemälde, von denen eines dem andern folgte und jedes eine neue ungeahnte Offenbarung seiner Seele war, hatte er Zeit für seine Freunde und für die Frauen übrig, die er liebte; er suchte nicht die Einsamkeit wie Michelangelo, er breitete die Arme weit aus und zog die Welt an sein Herz, die er liebte. Und mit dieser Kraft verbunden so große jugendliche Schönheit! Als er starb, war kein Künstler in Rom, der nicht weinend seiner Leiche folgte, und der Papst selber, als er Nachricht von seinem Tode erhielt, brach in bittere Tränen aus.

O felice e beata anima, ruft Vasari aus, nachdem er beschrieben, mit welcher Würde und Feierlichkeit sein Begräbnis begangen ward, wer spräche nicht gerne von dir, um dich und deine Werke zu preisen? Wohl konnte die Malerkunst, der solch ein Künstler starb, sich selbst ins Grab legen, denn blind blieb sie auf Erden zurück, da er seine Augen schloß. Wir, die wir nach ihm leben, ahmen sein gutes, sein bestes Beispiel nach, das er uns hinterlassen hat, und, wie es seine Kunst verdient und es unsere Pflicht ist, wollen wir fort und fort von ihm mit tausendfacher Ehre reden. Denn die Kunst, das Kolorit, die Komposition brachte er zur Vollendung, keiner konnte ahnen, wie weit er gehen würde, keiner wird Größeres als er zu erreichen hoffen.

Während Vasari so schreibt, scheint er im Momente Michelangelo ganz vergessen zu haben. Immer stellt er diesen als den größeren hin, und diese Meinung teilten viele seiner Zeitgenossen, welche Raphael ihm unterordneten. Aber es ist, als ob der Gedanke an den Tod dieses wunderbaren Geistes selbst die Erinnerung an Michelangelo verlöscht habe, der nach Raphaels Verschwinden noch lange Jahre einsam und ohne Nebenbuhler fortarbeitend, durch seine gewaltigen Werke den Verfall der Kunst aufhielt, welcher nach ihm sogleich hereinbrach. Michelangelo war in Florenz als Raphael starb. Aus dem, was wir mehr durch Andeutungen als direkte Äußerungen empfangen, geht hervor, daß sich beide Männer gegenüberstanden. Einer bedurfte des an-

dern nicht, sie suchten sich zu überbieten und den Rang streitig zu machen. Dies ist so naturgemäß, als wir es natürlich finden, wenn wir in alten Gedichten lesen, daß zwei Helden, die sich begegnen, miteinander zu kämpfen beginnen, bis sich herausstellt, wer den andern besiegen konnte. Aber wenn zwei Adler um die Wette der Sonne entgegenfliegen, so sind sie darum keine Feinde, und das Gefühl zwischen ihnen ist nicht der Neid, der geringere Kräfte auseinander hält. Sie fühlen ihre Stärke und wollen einander kennen lernen. Bescheidenheit wäre unerträglich. Beide stellten die Kunst der Alten weit über die ihrige, wie Goethe Shakespeare über sich stellte, aber unter den Lebenden litt es keiner, daß ein anderer ihm den Rang streitig machte. Das ist es, was Schiller und Goethe so lange Jahre bei nächster Nähe auseinanderhielt und ihrer Korrespondenz die seltsame Beimischung gibt, welche diejenigen Kälte nennen, die den Dingen gleich einen Namen geben müssen. Jeder erkannte die Größe des andern an, keiner aber stieg von seiner Höhe herunter. Eins jedoch darf uns am allerwenigsten als Maßstab ihrer Gesinnung gegeneinander dienen: der Streit ihrer Anhänger und der Haß, mit dem sie sich verfolgten. Parteien hassen sich immer, wie ganze Völker sich hassen, während ihre Herrscher mit ruhiger Achtung jeder seinen Standpunkt verteidigt. Wo sich Männer wie Raphael und Michelangelo gegenüberstehen, bedarf es gar nicht der Überlieferung einzelner Vorfälle und Äußerungen. Man betrachte sie beide, man erwäge ihre Kunst, man stelle sich vor, was Rom damals war, das Zentrum der Politik und der schönen Künste, man nehme Päpste, wie Giulio und Leo, und das persönliche gegenseitige Verhältnis ergibt sich von selbst, es ließe sich poetisch konstruieren, wie sich die Szenen eines Dramas in der Phantasie aufbauen, sobald die Charaktere großartig und frei von der Kleinheit enger Verhältnisse in voller Kraft einander entgegentreten. Die Feindschaft gewöhnlicher Art, eine Frucht gegenseitigen Verkennens aus Beschränktheit oder weil man die Augen absichtlich mit den Händen zuhält und obendrein eines Gefühls der Schwäche auf beiden Seiten, konnte zwischen ihnen keinen Raum finden. Michelangelo soll gesagt haben, Raphael besitze nichts durch sein Genie, alles durch Arbeit. Damit soll er ihn herabgesetzt haben, Michelangelo, der wohl wußte, was das Wort Arbeit zu bedeuten hat! Meinem Gefühl nach ist dieser Ausspruch ein so großes Lob, daß ich nicht weiß, wie gerade e r sich hätte

fassen sollen, um noch deutlicher zu sagen, daß er seinen jugendlichen Genossen verstand, bewunderte und ehrte.

Raphaels allesüberfliegende Liebenswürdigkeit, durch welche er, wie Vasari sagt, den Künstlern ein Beispiel gab, wie sie sich gegen Große, Mittlere und Geringe zu benehmen hätten, war Michelangelos Element nicht. Er schwebte nicht wie vom Gewölke über. Er gab barsche, harte Antworten und kehrte sich an niemand. Als ihn der Papst zur Vollendung der Sistinischen Kapelle drängte und durchaus wissen wollte, wann er fertig damit würde, antwortete er, wenn ich kann, quando potrò. Der Papst aufbrausend in jähzorniger Heftigkeit erhob einen Stock gegen den Künstler, und indem er die Worte quando potrò, quando potrò wiederholte, wollte er losschlagen. So standen Giulio II. und Michelangelo zusammen. Sie kannten sich zu gut, um sich zu trennen, sie gerieten hart aneinander, dies war nicht das einzige Mal, aber sie konnten sich nicht entbehren, und da jeder einen festen Grund hatte, auf dem er der ganzen Welt gegenüber sich stolz behauptete, führte sie stets wieder zusammen, was schwächere Naturen getrennt hätte.

Jeder, der sich groß und stark fühlt, liebt den andern, den er darin als seinesgleichen anerkennt. Selbst die blutigste Fehde kann sie nicht von einander reißen. Unwillkürlich suchen sich ihre Blicke wieder und finden sich, denn jeder sucht den auf, dessen Wesen ein Maßstab seines eigenen ist, und die Sehnsucht, sich neben ihn zu stellen, überwindet alle Hindernisse. Nach diesem Gesetz zieht das Große das Große an, das Gemeine das Gemeine. Dies Gesetz bestimmt den Lebenslauf der Bettler und der Könige. Ohne es sind einige Verhältnisse gar nicht zu erklären. Voltaire und Friedrich hatten sich zur Genüge kennen gelernt. Der König wußte, daß Voltaire falsch, lügnerisch und viel mehr eitel auf den Zusammenhang mit ihm als ihm wahrhaft ergeben war. Dennoch schrieb er an ihn, schüttete ihm sein Herz aus und erwartete seine Antworten. Er fühlte, daß dieser Mann hoch genug stand, um ihn zu begreifen, und dies Gefühl ließ alles andere zur Nebensache zusammensinken. Liest man Michelangelos Gedichte durch und sein Leben, wie es Vasari und Condivi beschrieben haben, so empfängt man den Eindruck eines Mannes, der völlig einsam einen ungeheuren Weg zurücklegte. Sieht man aber die Nachrichten über das Leben gleichzeitiger Künstler durch, dann gewahrt man, wie unermeßlich sein Einfluß auf alle

war und wie die Strahlen der Kunst in ihm zusammenliefen. Überall ist seine Hand im Spiele, uneigennützig hilft er diesem und jenem bei der Arbeit, verhauene Marmorblöcke, welche von andern verdorben unbenutzt dalagen, reizen ihn zum Versuch, was sich aus ihnen gestalten ließe; mitten in den Belagerungszeiten seiner Vaterstadt meißelte er weiter an den Gräbern der Medici. Es liegt ihm nur an der Arbeit, gleichgültig, was daraus werde. Seine aufbrausende Natur geht stets mit ihm durch, ebenso oft kehrt sie zurück, und die Art, wie dies geschieht, ist doppelt rührend und ergreifend. Niemand kann darüber im Zweifel sein, ob das Herz dieses harten Mannes hart und unfreundlich, oder milde und von edler Liebe zur Menschheit erfüllt war. Wenn ich las, wie Beethoven die Menschen liebte und ihnen dennoch auswich, fiel mir des großen Florentiners zurückgezogenes Wesen ein, während Mozarts geselliger Umgang mit allen, die ihm begegneten, an Raphael erinnert. Wie verschieden aber dieser beiden Lebenslauf! Wie zwei Schmetterlinge aus den Gärten der Hesperiden, wehte sie der Sturm des Lebens in die Welt hinein, in der sie zugrunde gingen. Der eine aber, weil er in ein zu üppig blühendes Gefilde verschlagen ward, der andere, weil er über steinige Äcker hinflog, bis er ermattet zu Boden fiel.

Mozarts wie Raphaels Schöpfungen stehen fertig da, als wären sie so dem Boden entwachsen. An ihnen ist nichts zu ändern, keine Arbeit an ihnen sichtbar; sie existieren; ihr einziger Zweck ist, die Lücke auszufüllen, die unausfüllbar entstehen würde, wenn sie fehlten. Sie lassen sich von allen Seiten betrachten. Man geht um sie herum wie um eine blühende Aloë. Auch Shakespeares Dichtungen sind so geartet. Aber indem sie so vollkommen und abgeschlossen sind, fehlt ihnen eins, eins, das Michelangelos Werke besitzen, das Beethovens Musik hat und das diese Männer zu uns in eine so menschliche Nähe bringt: sie geben Kunde von dem dämonischen Drange nach Gestaltung, der die Seele ihrer Urheber ängstigte, und der wahre Schöpfer ihrer Werke ist. Sie versenken uns nicht in sorgloses Entzücken, sondern den Kampf und den Sieg oder auch nur die Ahnung des Siegers bringen sie in unvergeßlichen Formen und in verklärendem Lichte dar. Betrachte ich Raphaels Madonna auf der Dresdener Galerie, so scheint die ganze Welt sich aufzulösen in Nebel ringsum, und nur diese Gestalt besteht vor meinen Augen. Mit einem

Worte: sie nimmt dem Geiste die Freiheit, sie reißt ihn an sich und schwingt sich auf mit ihm zu höheren Regionen. Wie anders der Eindruck, den ein Skulpturwerk von Michelangelo, ein unvollendetes, auf mich ausübt. Ich kenne es nur aus einem Gipsabgusse im neuen Museum. Das Original ist in Paris. Es stellt einen sterbenden Jüngling dar, eine von den Gestalten, welche das Grabmal Giulio des Zweiten umgeben sollten, wie es in der ersten Anlage intendiert und begonnen ward. Sie sollten die besiegten Provinzen des Reiches bedeuten. Der Körper steht aufrecht, ein unter der Brust herlaufendes Band hält ihn wie eine Fessel empor, ohne es sänke er auf den Boden nieder; der eine Arm will die Brust berühren, der andere liegt aufwärts über dem Haupte, das sich matt und mit dem Ausdruck des Todes zur Seite neigt. Die göttlichste Zartheit der Jugend ist über die Gestalt ausgegossen. Ein sterbendes Lächeln umzuckt die Lippen, ein Ausdruck des tiefsten Jammers lastet auf den Augen. Man steht davor und der Schmerz um die in Tod sich auflösende Schönheit durchdringt die Seele. Man fühlt sich freier, größer; man möchte zu Ende gehen wie er. Jede Linie fließt aus demselben Gefühle. Die schmalen Hüften, die kraftlosen Knie, die erschlaffenden Hände, die Augen, auf welche die Lider herabgesunken sind, vor denen die Welt verschwimmend schon auf und ab wogt, die bald ganz verschwinden wird; – dieses Werk zieht mich mächtig an das Herz eines Menschen, eines gewaltigen Künstlers, ich denke an Michelangelo, und die finstern Gewölke, unter denen er fortschritt, werden mir heimischer als die unendliche Klarheit, zu der mich Raphael mit Flügeln beschenkt. Uns Deutschen steht ein Künstler höher als alle seine Werke. Goethe ist größer als seine Dichtungen, Schiller selbst uns lieber, als was er geschrieben. Deshalb ist auch Hamlet für uns Shakespeares größtes Werk, weil es am tiefsten seine eigene Seele enthüllt, während die andern nur Gestalten geben, die mir ebenso nah sind als sie mir fern bleiben. Durch Hamlet versenkt man sich mit dem Dichter in die große Frage des Lebens und fühlt schaudernd die schmale Linie zwischen Klarheit und Wahnsinn, die die Straße der menschlichen Seele bildet. Es läßt uns nicht ruhen, es treibt uns zu eigenen Schritten vorwärts. Das tut auch Michelangelo, und ich folge ihm gern, so trübe Sterne seinem Pfade leuchten, statt mit Raphael im Lichte ruhevoll zu liegen, das alles verleiht, aber nichts den eigenen Gedanken zu erringen übrig läßt. —

Aus der Zeit wo Raphael starb, teilen die Künstlerbriefe nichts Schriftliches von Michelangelos Hand mit. Seine drei ersten Briefe sind von 1496, 1504 und 1529, sie umfassen einen langen Zeitraum, seine Jugend, seinen ersten römischen Aufenthalt und die Stürme in Florenz, nach denen er dann abermals in Rom in die Periode seines Lebens eintrat, während welcher er alleinherrschend im Reiche der Kunst bis zu seinem Tode Arbeit an Arbeit reihte. Aus dieser Epoche sind zahlreiche Briefe vorhanden; aus ihr sind die meisten seiner Gedichte und überhaupt bezieht sich, was uns von Zeitgenossen über ihn aufbewahrt wurde, zum größten Teile auf diese späteren Jahre seines Lebens.

Der erste Brief vom 2. Juli 1496 meldet seine Ankunft in Rom. 1474 geboren, stand er im zweiundzwanzigsten Lebensjahre, hatte aber schon viel durchgemacht. Sein ganzes Leben war ein fortgesetzter Kampf gegen Menschen und Verhältnisse, der mit dem frühsten Betreten der Künstlerlaufbahn seinen Anfang nahm. Als Kind in die Schule geschickt verbrachte er alle seine freien Stunden mit Zeichnen. Kein Abreden, keine Strafen konnten ihm diese Neigung benehmen. Er besiegt den Widerstand seines Vaters und tritt mit vierzehn Jahren bei Domenico Ghirlandajo in die Lehre. Die Freundschaft mit dem jungen Granacci, welcher ebendort die Malerei erlernte, führte ihn in die Werkstätte dieses Meisters. Er macht erstaunliche Fortschritte. Ein Zug seiner Art und Weise ist uns aufbewahrt, wie sich seine Fähigkeit und zugleich sein Charakter früh offenbarten. Einer seiner Mitschüler hatte eine Gewandstudie Ghirlandajos zum Kopieren erhalten. Michelangelo nahm das Blatt und verbesserte mit seinen eigenen Strichen die Figur und die Manier des Lehrers. Granacci bewahrte die Zeichnung auf und schenkte sie in der Folge Vasari, der sie sechzig Jahre später Michelangelo wieder vorlegte. Lächelnd erkannte dieser sein Werk und fügte hinzu: „Damals verstand ich mehr von der Kunst als heute.“ —

Diese Lust sich an fremder Arbeit zu erproben und mit andern zu konkurrieren, kehrte ihm oft wieder. Es ist ihm ein Genuß, gleichsam an greifbaren Beispielen inne zu werden, was er vermochte, eine Art Übermut im Bewußtsein der Kraft. Wo er fühlte, daß es ihm zukam, der erste zu sein, wollte er nicht der zweite erscheinen. Es liegt ein Anflug von handwerksmäßigem Wetteifer in diesem Bestreben. Es genügte ihm nicht das Bewußtsein allein, vor sich selbst als der größte dazustehen, das Publi-

kum sollte es empfinden. Es sollte wissen, daß er mehr verstand als alle andern. Er verlangte keine Bevorzugung, aber er drang auf Gerechtigkeit. Schiller hatte etwas von diesem Drange als er Bürgers und Matthissons Gedichte und auch Goethes Egmont streng beurteilte. Es war ihm dabei um die Werke zu tun, nicht um die Personen, während Goethe, als er in jungen Jahren Wieland angriff, dessen Person und nur in zweiter Linie die Werke im Auge hatte. War aber Michelangelo eifersüchtig auf seine Stellung, so war der Gedanke, dadurch groß zu sein, daß andere geringer daständen, seiner Seele fremd. Manchem Künstler kam er zu Hilfe bei der Arbeit, er machte ihnen Zeichnungen zu ihren Bildern, er gab ihnen guten Rat, wie sie vorwärts kämen. Wäre ein größerer Künstler als er erschienen, hätte er sich im innersten Herzen gestehen müssen, dieser kann mehr als du, keinen Moment würde er gezögert haben, offen auszusprechen was er dachte. Wie wahr dies ist, mag aus der Anekdote hervorgehen, welche de Thou in seinen Memoiren aufbewahrt hat. Sie beweist, daß der Hochmut des großen Meisters anderer Art war als die Selbstüberschätzung beschränkter Kräfte, und seine Bescheidenheit aus einer klareren Quelle floß als aus jener lügnerischen Selbstherabsetzung sekundärer Geister, die nur das Lob aus dem Munde derer herauslocken wollen, denen gegenüber sie sich tadeln.

De Thou befand sich in Mantua, wo die Prinzessin Isabelle d'Este ihm und andern die Kunstschätze ihres Palastes zeigte. Darunter auch einen Cupido, eine Marmorarbeit Michelangelos. Nachdem die Gesellschaft ihn lange bewundernd betrachtet hatte, enthüllte man eine zweite danebenstehende und mit einem seidenen Tuche überhangene Statue, ein Werk antiker Kunst. Beide wurden jetzt verglichen und jedermann schämte sich, die des Florentiners so hoch gestellt zu haben. Die Antike war noch mit den Spuren der Erde bedeckt, in welcher sie gelegen hatte, aber sie schien lebendig zu sein, während die andere nur ein Stein ohne Leben war. Nun aber versicherte man, Michelangelo habe die Prinzeß inständig gebeten, sein eigenes Werk nie anders als mit dem griechischen zusammen und zwar in dieser überraschenden Weise zu zeigen, damit Kenner beurteilen möchten, wie weit die Kunst der Alten die moderne überragte.

Es ist die Frage aufgestellt worden, was aus diesen beiden Statuen geworden sei, und man scheint die Richtigkeit der Er-

zählung überhaupt zu bezweifeln. Hierauf aber kommt es gar nicht an. Mag sie faktisch sein oder nicht, der Vorfall trägt jene Wahrheit in sich, welche höher steht als die sogenannte historische. Jedenfalls hielt man den Michelangelo einer so großartigen Handlungsweise fähig. Daß man das Allgemeine in den speziellen Fall konzentrierte, ist nur eine Folge jener rätselhaft mythischen Tätigkeit, welche den Menschen unbewußt innewohnend an dem Leben großer Männer und an den bedeutenden Ereignissen der Entwicklung eines Volkes so lange formt und dichtet, bis sie in Einklang mit dem Ideale der Nationen gebracht sind. Das Vorgefallene ruht nicht schwer und unveränderlich im Schoße der allgemeinen Erinnerung, sondern wie das Meer die Steine wirft sie die Tatsachen hin und her, bis sie sich abrunden und eine neue Gestalt annehmen.

Das Gedächtnis des Menschengeschlechtes duldet keine allgemeinen Züge, sondern verlangt bestimmte anschauliche Fälle; wo diese fehlen, werden sie erfunden und sind plötzlich da, ohne daß man weiß woher sie gekommen sind. Corneille starb in Dürftigkeit. Das steht fest, aber was will das sagen? Man verlangt einen handgreiflichen Beweis und erzählt nun, er sei so arm gewesen, daß er sich zuletzt nicht einmal ein Paar Schuhe habe kaufen können.

Bei Schillers Tode fehlte das Geld, um den Sarg zu bezahlen. Goethe läßt sich mit seiner Frau unter dem Donner der Kanonen von Jena trauen. Francesco Francia stirbt aus Gram als er Raphaels heilige Cäcilia erblickt, Racine aus Kummer, beim Könige in Ungnade gefallen zu sein. Belisar geht mit ausgestochenen Augen bettelnd durch das Land; Philipp von Spanien läßt den Don Carlos töten; Napoleon schreitet mit der Fahne in der Hand über die Brücke von Arcole den österreichischen Kanonen in den Rachen! Cambronne sagt: die Garde stirbt, aber sie ergibt sich nicht; oder um in entferntere Zeiten zu gehn, auf einem Wandgemälde sehen wir einen ägyptischen König mit einem Schlage einigen Dutzend Gefangenen die Köpfe herunterschlagen.

Alles das ist gelogen. Es wuchs wie Unkraut auf unter dem Weizen, keiner hat es gesäet, und es hat kein Recht auf den Boden, wo es steht. Aber es ist nicht auszurotten. Immer wieder stehen die blauen und roten Blumen im Korne. Vieles aber, was wir als ausgemacht und fest ansehen, mag nicht viel mehr wert

sein, und es kommt selten ein historisches Buch heraus, das nicht in dieser Hinsicht die Geschichte korrigierte.

Jeder Lüge liegt eine leicht abzuschüttelnde Willkürlichkeit zugrunde, dem Mythus aber, und wenn er in den neuesten Zeiten entstände, eine nicht zu ertötende Lebenskraft. Das Verfahren der Menschheit kann oft als ein wahrhaft künstlerisches bezeichnet werden: man verstärkt hier und da das Geschehene, setzt Lichter auf, verhüllt anderes mit Schatten und bringt so etwas Neues zustande, das mit dem wirklichen Faktum nur in losem Zusammenhange steht, wie die idealische Gestalt eines Gemäldes mit den benutzten Modellen.

Schiller arbeitete sich zu Tode, dies wird eingestanden, Goethe sagt es selbst, alle Vorwürfe, welche darin für das deutsche Volk liegen, drückt der eine Zug aus, man habe kein Geld gehabt, einen Sarg für ihn anzuschaffen. Goethes ganzer Charakter nach einer Seite spricht sich in dem aus, was man von seiner Heirat erzählt. Alle Fehler Racines liegen in seiner Todesursache. Alles Grauen der spanisch-päpstlichen Politik in der Fabel vom Tode des Don Carlos, alle Begeisterung der aufblühenden Macht Bonapartes vereint sich in dem Mythus, wie er der Gefahr entgegenging und sie so zauberhaft besiegte. Es gibt keine rührendere Weise, die Macht der Dichtkunst darzustellen, als in der gleichfalls für eine Sage erklärten Erzählung von Sophokles, dem, als er hoch in den Jahren war, von seinen Kindern die Verwaltung seiner Güter entzogen werden sollte, weil er kindisch geworden sei. Er tritt mit seiner Tragödie Ödipus auf Kolonos vor die Richter, und der himmlische Chor, den er ihnen daraus vorlas, bringt sie zu Tränen und verteidigt ihn. Mag das erfunden sein oder nicht, man hätte es doch nur von Sophokles erfinden können, und so auch nur von Michelangelo, daß er seine eignen Arbeiten neben die Werke der alten Meister stellte, um zu zeigen, wieviel größer sie gewesen, als er selbst. Nicht sosehr die Bescheidenheit ist hervorzuheben, die daraus redet, sondern der Stolz, mit dem er sein Werk dennoch für würdig hielt, mit der Antike verglichen zu werden, mochte es auch vor deren Vollendung zurückstehn. —

Während er so fast noch als ein Kind bei Ghirlandajo in der Lehre war, kam Lorenzo von Medici, der mächtigste Mann in Florenz, auf den Gedanken, eine Bildhauerschule zu errichten. Er besaß einen Garten, der mit Malereien und alten Statuen ge-

schmückt war, an diesen sollten die Zöglinge ihre Studien machen. Er verlangte von Ghirlandajo seine besten Schüler hinein, darunter befanden sich Michelangelo und Granacci. Michelangelo arbeitete nun mit doppeltem Eifer. Er hatte stets den Schlüssel zum Garten in der Tasche, war selbst an den Feiertagen darin und suchte es allen andern zuvorzutun, was ihm gelang. So überflügelte er auch den jungen Torrigiano, und da er ihn obendrein durch Spott gereizt zu haben scheint, ward dieser eines Tages so von Eifersucht entflammt, daß er ihm mit großer Gewalt einen Faustschlag mitten ins Gesicht gab, der ihm das Nasenbein zersprengte und ihn für immer zeichnete. Torrigiano mußte fliehen. Michelangelo blieb im Palaste Lorenzos. Dieser begünstigte ihn in jeder Weise, ließ ihn mit an seiner Tafel speisen, gab ihm alle Monate fünf Dukaten und stellte seinen Vater beim Zollwesen an. Als er im Jahre 1492 starb, kehrte Michelangelo nun in das väterliche Haus zurück. Er war achtzehn Jahre alt. Er hatte aber bereits Arbeiten geliefert, die man als gelungen anerkannte. Jetzt kaufte er sich einen Marmorblock und meißelte daraus einen Herkules von vier Ellen Höhe. Dieses Werk ward allgemein bewundert und kam später nach Frankreich, wo es seitdem verschollen ist.

Zwei Jahre nach dem Tode Lorenzos hatte es dessen Sohn und Nachfolger Piero schon so weit gebracht, samt seiner Familie aus Florenz verjagt zu werden. Ihr Palast ward vom Volke geplündert, die Schule des alten Bertoldo aufgelöst und alles was sie an Material besaß, öffentlich versteigert. Michelangelo hatte sich bereits vor dem Sturze seiner Gönner nach Bologna und von da weiter nach Venedig begeben, kehrte aber, als ihm hier das Geld ausging, nach Bologna zurück, wo die Bentivogli die Herren der Stadt waren, Freunde der Medici, von denen er bestens aufgenommen ward. Er arbeitete dort und studierte daneben den Dante, Petrarca und Boccaccio. Seine Werke erwarben ihm viel Freunde, aber auch Feinde, wie es den Anschein hat. Diese waren vielleicht schuld daran, daß er sich nach einem Jahre wieder aus Florenz aufmachte.

Jetzt entstand der schlafende Cupido, von dem ich sprach. Er soll so schön gewesen sein, daß man Michelangelo den Rat gab, ihn in die Erde zu graben und für eine Antike auszugeben. Vielleicht hängt damit die Mantuaner Geschichte zusammen. Vasari und Condivi erzählen den Vorgang verschieden, und ersterer

knüpft am Ende eine ganz andere Moral daran. Er sagt, gerade diese Arbeit beweise, daß die antike Kunst nicht mehr vermocht habe als die moderne, ein Urteil, das im Geiste Vasaris ebenso richtig sein mag, als die Worte im Geiste Michelangelos wahr sind, die man ihm in Mantua in den Mund legte.

Der Cupido ward nach Rom verkauft, führte ihn selbst dahin und machte ihn dort bekannt. Weitere Arbeiten, die er daselbst während einer Reihe von Jahren ausführte, erhöhten sein Ansehen. Ich nenne daraus die Pietà, deren Abguß wir im neuen Berliner Museum haben, freilich nur einen Teil davon: den Körper Christi. Es ist ein herrliches Werk, von einer Zartheit und Kraft zugleich, deren Harmonie wahrhaft göttlichen Schimmer über die Gestalt ausgießt. Sie hat noch nichts von jener übermenschlichen Größe, die die Eigentümlichkeit der späteren Werke ausmacht, nicht das Düstre, Riesenhafte, an das man denkt, wenn sein Name genannt wird. Vasari erzählt, wie einige Fremde aus Mailand das Werk bewunderten und es für eine Arbeit ihres Mitbürgers Gobbo ausgaben. Michelangelo schloß sich nun mit Licht und Handwerkszeug nachts im Sanct Peter ein und grub seinen Namen in den Gürtel der Madonna.

Sein Ruhm ließ allmählich in Florenz die Lust erwachen, ihn wieder zu besitzen. Im Hofe des Palazzo Vecchio lag ein großer Marmorblock, an dem sich ehemals ein mittelmäßiger Bildhauer versucht und ihn dann verhauen liegen gelassen hatte. Man bot Michelangelo diesen Stein an, ob er etwas damit machen könnte. Er ging darauf ein und schuf aus dem Steine den kolossalen David, welcher jetzt noch vor dem Regierungspalaste steht. Andere Aufträge folgten diesem Anfange. Er malte und arbeitete in Marmor und Bronze unermüdlich weiter; was aber seinen Ruhm am meisten vergrößerte, war sein Wettkampf mit Lionardo da Vinci, welcher damals beinahe fünfzig Jahre alt war, während Michelangelo noch keine dreißig zählte, und der seinetwegen Florenz verließ und nach Frankreich ging.

Beide verfertigten sie zwei ungeheure Kartons, Darstellungen von Gefechten, in welchen die Florentiner ihre Feinde besiegt hatten, zwei Werke, von denen man sagte, daß sie nebeneinander den Inhalt der ganzen italienischen Kunst bildeten. Man stritt heftig in der Stadt für beide Teile und nahm Partei für die Meister. Von beiden Werken ist nichts mehr erhalten, nur ein paar Stiche vom Karton Michelangelos sind vorhanden, während von

dem Lionardos einige zweifelhafte Nachbildungen existieren. Vasari zufolge soll Bandinelli Michelangelos Werk zerstört haben. Während der Unruhen im Jahre 1512 verschaffte er sich die Schlüssel zu dem Saale, in dem es aufgestellt war, und zerschnitt es in Stücke. Zwar scheint Vasari Bandinelli zu verleumden, sicher jedoch ist, daß der Karton verlorenging. Oftmals verfolgte Michelangelo die Wut seiner Gegner. Als die Statue des David auf ihre Stelle geschafft wurde, mußte sie nachts von Bewaffneten beschützt werden, weil man mit Steinen nach ihr warf, um sie zu beschädigen.

Unterdessen war Papst Alexander gestorben und Giulio der Zweite bald nachher sein Nachfolger geworden. Er berief Michelangelo nach Rom zurück, seine Gesandten in Florenz mußten ihm hundert Scudi Reisegeld auszahlen. Er wollte ein ungeheures Grabmal für sich errichten lassen und beauftragte ihn damit. Michelangelo machte einen Plan, welchen der Papst approbierte, und begab sich an die Arbeit, dieses Werk aber brauchte fünfundvierzig Jahre bis zu seiner Vollendung, die Pläne wurden verändert und verkleinert, Krieg und Schicksale jeder Art schoben seine Ausführung auf, man stahl ihm den Marmor, man griff ihn an der Geldsumme wegen, die er dafür empfangen haben und zu seinem Vorteil verwandt haben sollte, man gewährte aufs neue Geld und zahlte es nicht, und es ward die Sache endlich zu einer Last für den Künstler, die er unheilbringend durch lange Jahre fortschleppte.

Damals aber ahnte er von alledem noch nichts. Er stand in der Blüte seiner Jahre und seines Ruhmes. Er hatte Lionardo zu überbieten gesucht, Raphael war noch nicht aufgetreten. Als dieser dann erschien, zog der Wetteifer ihrer Kunst eine Menge ausgezeichneter Künstler mit zur Höhe. Sie fanden alle reichliche Arbeit und reichen Lohn. Die Päpste wußten die Mittel herbeizuschaffen. Rom sollte eine Königin im Reiche der Schönheit werden. Es waren die Zeiten, wo man sich in Deutschland zu regen begann wider eine Oberherrschaft, welche das Gold der ganzen Welt in die Kanäle gleiten ließ, die alle in Rom zusammenströmten. Dort herrschte ein ausgelassenes Leben. Damals schrieb Ulrich von Hutten seine Schriften gegen die Stadt, deren Tyrannei unerträglich geworden war. Ich erwähne das hier, denn indem wir das Leben der großen Künstler betrachten, welche dort aufwuchsen, den Ton bedenken, der im gesellschaftlichen

Verkehr jener Tage herrschte, die Verschmelzung der schrankenlosen Freiheit antikphilosophischer Denkungsart mit der sklavenhaften Unterwürfigkeit unter die Religion der Päpste: wenn wir aus dem allen die Blüte der Literatur und der Künste sich entfalten sehen, so scheint uns diese Entwicklung der Dinge in Italien notwendig und naturgemäß. Naturgemäß jedoch war auch der neu erwachende Widerstand des deutschen Geistes. Wir begreifen, wie man sich auf beiden Seiten nicht verstand und daß man sich nicht verstehen konnte. Die Laster der Geistlichkeit, die Verbrechen der Borgias überschatteten für den deutschen Blick allen Geist und alle Schönheit, und was waren w i r damals für die Italiener? Deutschland, ein fernes barbarisches Gebiet, voll von rohem Fanatismus, ohne nationale Literatur und ohne einen gebildeten Adel, eine Provinz des ungeheuren Kaiserreiches, die sein Herrscher nur betrat, wenn er Rebellen zu züchtigen hatte, dessen Sprache er nicht redete. Der Kaiser war ein Spanier, der Mittelpunkt seiner Politik lag in Madrid, in Deutschland selber schrieben die Gelehrten lateinisch; als Hutten sich zuerst seiner eigenen Sprache bediente, war sie ihm so ungewohnt, als wollten wir heute die Leitartikel der Zeitungen lateinisch abfassen. Man war in Rom mit Savonarola fertig geworden, der eine Stadt wie Florenz mit seinen Lehren in Aufruhr versetzt hatte, was kümmerte man sich um die Unruhen in dem Lande jenseits der Alpen? Es ist leicht möglich, daß Luther und Raphael in Rom vorübergingen und sich ins Auge blickten, der eine seine Madonna, seine Schule von Athen, seine Geliebte in Gedanken, der andere mit finsterer Stirne nur die Verderbnis gewahrend, die ihn rings umgab und den Boden unter seinen Füßen unterwühlte, über den der Römer so sorglos und so freudig dahinschritt.

Während so Raphael durch die Anmut seines Wesens, das nirgends durch den Zwiespalt mit sich selbst oder durch die harte Beimischung von Gedanken, die außerhalb seiner Sphäre lagen, getrübt wurde, immer höher in seiner Kunst und im Wohlwollen der Menschen anstieg, arbeitete Michelangelo sich auf stilleren Wegen in seiner Größe empor und tat nicht nur seiner Kunst, sondern auch seinem Charakter Genüge, der sich immer unbeugsamer und störrischer gegen die Welt auflehnte.

Es sind Unregelmäßigkeiten in der Auszahlung des für die Arbeiter angewiesenen Geldes vorgefallen. Er will den Papst sogleich sprechen. Er wird an der Türe grob abgewiesen. Wütend

geht er nach Hause, schreibt einen donnernden Brief, verkauft was er besitzt an die Juden und verläßt Rom auf der Stelle. Giulio sendet ihm seine Reiter nach, einen Kurier nach dem andern fertigt er mit Briefen an ihn ab, aber Michelangelo bleibt unerbittlich und kommt in Florenz an. Jetzt erfolgen drei Breven hintereinander, die Signorie solle ihn zurückschicken. Der Künstler gehorchte nicht, aber er fürchtete die Macht und die Rache des Papstes, und seiner Sicherheit mißtrauend überlegte er eine Reise nach Konstantinopel, wohin ihn der Sultan eingeladen hatte, damit er ihm eine Brücke über den Bosporus baue. Endlich ließ er sich bereden, nach Bologna zu gehen und da mit Giulio zusammenzutreffen. Er kommt dort an; kaum hat er Zeit, die Stiefeln zu wechseln, als schon ein Vertrauter des Papstes ihn zu Seiner Heiligkeit abholt, die ihn im Palaste der Sechzehner erwartet.

Er tritt ein und läßt sich auf das Knie nieder. Der Papst sieht ihn von der Seite an, als zürnte er ihm, und sagte: „Statt Uns aufzusuchen, wartest Du bis wir kommen, um Dich aufzusuchen". Er wollte damit andeuten, daß von Bologna nach Florenz näher als von da nach Rom sei. Michelangelo bat um Verzeihung. Er sprach frei und ohne sich das mindeste zu vergeben. Der Papst zögerte mit einer Antwort. Jetzt aber wendet sich die Szene in sehr charakteristischer Weise. Der Bischof nämlich, welcher Michelangelo zum Papste geholt hatte, sucht ihn zu entschuldigen und sagt, Künstler seien unwissende Leute, die nichts als ihre Kunst verständen, Seine Heiligkeit möge Michelangelo Verzeihung angedeihen lassen. In plötzlicher Wut fährt der Papst nun gegen den Bischof, erhebt seinen Stab, schlägt auf ihn los und ruft: „Du allein bist unwissend, daß Du diesem Manne zu sagen wagst, was Ich ihm nicht sage!" Darauf segnet er Michelangelo und gibt ihm den Auftrag, seine eigene fünf Ellen hohe Statue in Bronze auszuführen.

Er stellte ihn mit hocherhobener Hand dar. „Teile ich meinen Fluch oder meinen Segen aus?" fragte ihn Giulio. „Du rätst dem Volke von Bologna, weise zu sein", antwortete Michelangelo. Und als er ihm in die Linke ein Buch geben wollte, rief der Papst, „gib mir ein Schwert hinein, ich bin kein Gelehrter!" So verkehrte Michelangelo, zweiunddreißig Jahre alt, mit dem siebzigjährigen Manne, der mitten im Winter noch in den Krieg zog und selbst die Städte eroberte, auf die er sein Auge geworfen

hatte. Er entriß Bologna den Bentivogli und Ravenna sogar den Venetianern. Nicht lange nachher aber goß man ein Geschütz aus seiner Bildsäule. Der Kopf allein blieb erhalten. So enden Kunstwerke, die für Jahrhunderte berechnet sind.

Michelangelo kehrte nach Vollendung dieses Auftrages nach Rom zurück und malte nun die Decke der Sistinischen Kapelle. Es ist merkwürdig, daß er, ein Bildhauer und als solcher stets von andern und von sich selbst genannt, dennoch den höchsten Ruhm durch Werke der Malerei erlangt hat. Der Karton in Florenz ist das größte Werk seiner Jugend; das jüngste Gericht, das er viele Jahre später in derselben Sistina malte, das größte Werk seines Alters; die Decke der Kapelle jedoch die herrlichste Ausgeburt seiner männlichen Phantasie. Heute noch wird sie als ein unübertroffenes Wunder der neueren Kunst betrachtet. Goethe sagt von ihr, daß selbst Raphaels Malereien nicht mehr anzusehn wären, wenn man von diesen Werken herkäme. Andere bedeutende Männer bestätigen das. Es ist ein ungeheurer Raum, der hier mit Darstellungen bedeckt ist und das Ganze gibt zugleich einen Begriff von der Fähigkeit Michelangelos, seinen Werken als Verzierung des Raumes die rechte Stelle und reiche Zwischenglieder zu geben, wodurch alles getrennt und wieder zu einem Ganzen vereint wird. Rauch und Staub und Risse der Mauer haben viel davon zerstört. Es sind 350 Jahre vergangen, seit diese Gemälde zum ersten Male bewundert wurden.

Giulio II. hatte für das Papsttum gestritten, sein Nachfolger Leo X., aus dem Hause der Medici, stritt für seine Familie. Italien blühte. Es hatte eine überströmende Bevölkerung, der Welthandel war in den Händen seiner Städte, der Ablaßverkauf lockte die Summen ins Land, welche den Kaufleuten nicht zugänglich waren, überall baute man in den Städten und schmückte die Häuser und Paläste.

Die meisten der herrlichen Gemälde, welche die Grundlagen der heutigen Kunst bilden, wurden damals geschaffen. Michelangelo und Raphael entwickelten eine erstaunende Tätigkeit; Michelangelo nicht in Rom allein, er war dort zu Hause wie in Florenz, in beiden Städten überhäufte man ihn mit Bestellungen. Es ist nirgends gesagt, daß er finster und zurückgezogen war, er genoß das Leben, das ihm lächelte, er gehörte zu der Akademie von Florenz, welche Lorenzo gestiftet hatte und deren Mitglieder dichteten und philosophierten. Damals entstand vielleicht

ein Sonett, das sehr vereinzelt unter seinen übrigen steht, die nicht so früh gedichtet wurden.

Der goldne Kranz, sieh, wie er voll Entzücken
Dies blonde Haar mit Blüten rings umfängt,
Es darf die Blume, die am tiefsten hängt,
Den ersten Kuß auf deine Stirne drücken.

Wie freudig dies Gewand den langen Tag
Sich um die Schultern schließt und wieder weitet
Am Hals, zu dem das Haar herniedergleitet,
Das dir die Wange gern berühren mag.

Sieh aber nun, wie mit verschränkten Schnüren
Nachgiebig und doch eng das seidne Band
Beglückt ist, deinen Busen zu berühren.

Der Gürtel spricht: laß mich die Lust genießen,
Daß ewig meine Haft dich so umspannt —
Wie würden da erst Arme dich umschließen!

So könnte auch Raphael gedichtet haben, der damals gleich Michelangelo den Päpsten und Medicäern wie ein Fürst gegenüberstand. Raphael aber lebte wie ein Fürst, er hatte Geld, Gefolge und einen prächtigen Palast, den ihm Bramante baute, Michelangelo aber ward behandelt wie ein Fürst, ihn umgab nicht der unwiderstehliche Glanz der Liebenswürdigkeit, welcher Raphael umleuchtete, aber die Unabhängigkeit seines Auftretens verbunden mit vollständiger Herrschaft über alles, was die Kunst berührte, gab seiner Person eine Wichtigkeit als bildete er allein ein ganzes Königreich.

Als dann Raphael gestorben war, stand er allein da, auch nur ohne den Schatten eines Nebenbuhlers. Wir wissen wenig von ihm aus diesen Zeiten. Erst im Jahre 1527, als er schon auf der Schwelle des Alters steht, tritt er neu auf und durchlebt nach den Ereignissen, welche ihn jetzt aus seiner Ruhe herausreißen, noch eine lange Reihe von Jahren, die, wenn man sieht, wie alles um ihn her stirbt und anders wird, während er allein ausdauert, wirklich kein Ende zu nehmen scheinen.

Auf Leo den Zehnten war, nach der kurzen Zwischenregierung eines andern Papstes, Clemens der Siebente, wiederum ein



STUDIENKOPF
(Zuschreibung.) London, British Museum



KÄMPFENDE
Zeichnung aus dem Skizzenbuch Raphaels. Venedig, Akademie

Medicäer, gefolgt. Ohne den richtigen Instinkt für die politische Lage des Landes, ohne Festigkeit, an einmal gefaßten Entschlüssen festzuhalten, ohne Gefühl für die Würde des Papsttums, wo es sich um die Interessen seiner Familie handelte, hatte er es dahin gebracht, eines Tages von der Höhe der Engelsburg herab in machtloser Wut zusehen zu müssen, wie die Soldaten Karls des Fünften, Spanier und Deutsche, in dem wehrlosen Rom alle die Greuel verübten, deren ein Heer fähig ist, dessen Wildheit selbst in jenen Zeiten eine schreckensvolle Ausnahme bildete.

Bei den Taten, die an den Einwohnern der Stadt verübt wurden, vergißt man beinahe den Schaden, den die Kunst zu erleiden hatte. Gold und Silber wurde eingeschmolzen, Denkmäler zerschlagen, Kirchen und öffentliche Gebäude beraubt, fortgeschleppt und verschleudert was nur irgend lose war. In den Gemächern des Vatikanischen Palastes, die Raphael malte, ward Feuer angemacht, die Soldaten stachen den Figuren die Augen aus; als Tizian zwanzig Jahre später nach Rom kam, dreißig Jahre erst nach Raphaels Tode, fragte er beim Anblick der hergestellten Arbeiten, welcher Stümper darüber gekommen sei. Und seitdem bis heute sind wiederum dreihundert Jahre verstrichen.

Clemens verteidigte sich die erste Zeit mit dem Reste seiner Leute. Benvenuto Cellini erzählt lebhaft, wie es in der Engelsburg zuging. Ein erschütternder Moment, als das Volk sich zusammendrängt und die ersten Feinde wie Wölfe hineinbrechen. Wie dann von oben herab die einzelnen Szenen des Mords und der Vernichtung erblickt werden. Wie der Papst neben ihm steht auf den Zinnen des Kastells, und Benvenuto sein Geschütz auf die Kaiserlichen richtet. Wie er dann heimlich die Kleinodien aus der päpstlichen Krone ausbrechen und dem heiligen Vater in die Kleider einnähen muß. Das Gold aber wird auf einem schnell erbauten Windofen zu einem Klumpen zusammengeschmolzen. Nun fangen an die Lebensmittel zu mangeln. Der verbündete Herzog von Urbino zeigt sich von ferne und zieht sich tatlos wieder zurück. Alle Hoffnung schwindet. Der Papst ergibt sich als Gefangener. Die Spanier reißen die Fahne des Papstes herab und ziehen die Farben ihres Kaisers auf.

Während dieser Ereignisse war Michelangelo in Florenz, das im Namen des Papstes vom Kardinal von Cortona, einem der Bürgerschaft verhaßten Prälaten, regiert wurde. Die allgemeine Unzufriedenheit sehnte sich nach einer Gelegenheit, loszubrechen.

Noch ehe Rom gefallen war, kam es zu einem Aufstande in Florenz, den die Medicäer diesmal jedoch noch bewältigten. Zwei Tage lang dauerte die Anarchie. Der David des Michelangelo ward bei dieser Gelegenheit beschädigt. Er stand, wo er heute noch steht, vor dem Palaste der Signorie, in welchem sich die Aufständigen verteidigten. Eine von oben herabgeworfene Bank schlug auf ihn herab, daß der eine Arm abbrach und in drei Stücken zertrümmerte. Niemand bekümmerte sich darum, sie lagen auf dem Platze, der mit Soldaten besetzt war, als zwei Knaben, Francesco Salviati und Giorgio Vasari, beide nachmals bedeutende Künstler, sich durch die Wachen durchschlichen und den Marmor glücklich nach Hause schleppten. In späteren Zeiten ließ der Herzog Cosimo den zerbrochenen Arm durch kupferne Zapfen mit der Bildsäule wieder vereinigen.

Diese erste Bewegung der Bürgerschaft hatte man kaum unterdrückt, als die Nachrichten vom Falle Roms einliefen. Nun war in Florenz nichts mehr zu halten. Die Medici verließen die Stadt, und die alte Republik ward wiederhergestellt.

Allein es dauerte nicht lange, so wurden Papst und Kaiser die besten Freunde. Das heißt, Clemens unterwarf sich der Macht, gegen deren Übergewicht in Italien sein und seiner Vorgänger Streben gerichtet gewesen war. Er dachte nur an Florenz. Rom stand in zweiter Linie, Florenz war die Hauptsache. Er war etwa in der Lage eines Mannes, der seine Pflicht und Ehre aus Rücksichten gegen Frau und Kinder hintansetzt. Die Unabhängigkeit des Papsttums gab er auf und ließ sich den Besitz von Florenz garantieren. Dasselbe Heer, das Rom verwüstet hatte und dann südwärts nach Neapel gezogen war, wurde nun wieder zurück dirigiert und drang im Dienste des Papstes in Toskana ein. Es beginnt der Kampf, dessen Ende das Ende der florentinischen Freiheit war.

Die Wiedereinsetzung der Medici in die Stadt war durchaus nicht der Restituierung einer legitimen Herrscherfamilie gleich. Die Medici waren zuerst eine Bürgerfamilie wie viele andere, sie gehörten nicht einmal zu den vornehmsten. Ihre Bedeutung hatte sich aus dem unparteiischen wohlwollenden Einflusse zu einer immer festeren Einwirkung auf die Lenkung der Dinge gestaltet, jetzt endlich sollte auch äußerlich der Stempel eines fürstlichen Hauses auf sie, der der Untertänigkeit auf die ihnen gleichstehende Bürgerschaft gedrückt werden. Es war eine Usur-

pation. Nur zwei Unstände sprachen für sie. Einmal, daß sie faktisch seit einem Jahrhundert unumschränkt und glänzend regiert hatten und daß ein großer Teil der Bürger ihnen anhing, zweitens, daß allemal, sobald ihr oberster Einfluß fortgefallen war, die Parteien der Stadt einander nicht im Gleichgewicht zu halten vermochten und sich aufzureiben drohten. Im Interesse Karl des Fünften aber lag es, in Toskana ein stetiges, von ihm abhängiges Fürstenhaus zu wissen, statt einer aufgeregten unabhängigen Republik, deren Sympathie für das verhaßte Frankreich unvertilgbar erschien. Für den Kaiser war die Vernichtung der florentinischen Freiheit eine notwendige Tat. Die einsichtigeren Bürger fühlten dies von Anfang an und suchten mit ihm zu unterhandeln, als die Verhältnisse noch günstig lagen. Allein sie unterlagen der Übermacht einer gereizten rücksichtslosen Partei, die von keinem Vergleich hören wollte und sich auf Leben und Tod zu verteidigen suchte.

Ihr gehörte Michelangelo an. Er, der durch die Gunst der Medici emporgekommen war, der es mit ihnen gehalten und für sie gearbeitet hatte, schüttelte jetzt alle alten Erinnerungen von sich und trat auf die Seite ihrer Gegner. Drei Jahre dauerte der Kampf. Alle Künste der Überredung, des Verrates und der Gewalt wurden hier wie dort in Bewegung gesetzt, aber es war nur Öl, das ins Feuer gegossen wurde. Es ist ein Gewirr von Leidenschaften, das sich uns hier darbietet, ein Durcheinander von Charakteren, deren Wege wir verfolgen, daß diese drei Jahre der florentinischen Republik zu einem der lehrreichsten Kapitel der Geschichte werden. Denn während die Parteien, durch deren Aneinanderstoßen im Bereiche der antiken Welt großartige Ereignisse entstanden, heute tot und abgetan sind, knüpfen diese Begebenheiten vielmehr frisch an unsere eigenen Zeiten an und erfüllen uns mit parteiischer Teilnahme. Es ist, als sähe man die Dinge geschehen. Florenz, das nie zerstört, verbrannt, ja nie gewaltsam erobert ward, steht noch da fast wie es damals dastand, und der Anblick seiner Gebäude reizt unwillkürlich die Gedanken zu Betrachtungen über das, was sie erlebten. Doch das nur das Äußerlichste: weit wichtiger als das äußere Kostüm jener Zeiten ist uns der geistige Inhalt jener Streitigkeiten, die jetzt noch nicht zu Ende gekämpft sind und vielleicht in der Zukunft mit größerer Erbitterung wieder aufgenommen werden, als wir heute zu denken geneigt sind.

Es gibt nichts rührenderes auf der Erde, als ein Volk, das seine Freiheit verteidigt. Jeder andere Verlust erscheint gering dagegen. Die verlorene Freiheit läßt jede andere Trübsal erblassen, keine Vernichtung hat einen Namen, wo sie genannt wird. Deshalb ist die Zerstörung Karthagos die erschütterndste Begebenheit der alten Geschichte, die Vernichtung Trojas die rührendste im Reiche der Dichtung. Deshalb sind die deutschen Kriege so begeisternd, in denen wir für unsere Freiheit kämpften, weil wir das einzige Volk sind, das seine Freiheit verlor und sie wieder gewann, alle anderen gingen unter, wenn sie einmal verloren war.

Man könnte einwenden, in Florenz kämpften Italiener gegen Italien. Allein so standen die Dinge nicht. Die Italiener, welche die Stadt verteidigten, waren die alten Florentiner, die auf ihrer eigenen Natur fußten, die vor der Stadt bildeten das neue Italien, das sich schon darein gefunden hatte, vom spanischen Kaiser abhängig zu sein und von seiner verräterischen Politik, durch welche Kunst und Wissenschaft und Religion ihren Untergang fanden. Durch spanischen Einfluß ward Italien zugrunde gerichtet, und niemand weiß, wie viele andre Länder in diesen Sturz mit hineingezogen wären im Laufe der folgenden Jahrhunderte, wenn England und Norddeutschland nicht Widerstand geleistet hätten.

Es ist nötig das Emporkommen der Medici hier noch einmal von Anfang an zu betrachten.

Florenz war von Kaufleuten und Handwerkern bewohnt. Die Aristokratie der Stadt bestand aus den großen Bankier-Familien, die, im Besitz ungeheurer Reichtümer, in England und Frankreich den Königen Vorschüsse machten. Der wirkliche Adel, der in Venedig den Staat leitete, und überall in Italien, in den Städten wie auf dem Lande, die erste Rolle spielte, war in Florenz vollständig vertilgt worden. Entweder mußte er ins Exil gehen oder sich in die Zünfte aufnehmen lassen, denen er unterlegen war. So kam es, daß die Stadt keine kriegerische Jugend und keine großen Feldherren hervorbrachte, und sich, wenn sie Krieg zu führen hatte, auf Mietstruppen angewiesen sah. Für Geld stand ihr jedoch der Adel Italiens zu Gebote, der aus dem Kriegführen ein festorganisiertes Gewerbe machte. Ein Krieg wurde in Entreprise genommen wie heute der Bau einer Eisenbahn. Wer in Florenz der reichste Mann war, hatte den größten Anhang unter den Bürgern und das meiste Ansehn nach außen.

Als die Kämpfe zwischen dem einheimischen Adel und der Bürgerschaft mit dem Siege der letzteren ein Ende gefunden, spaltete diese sich nun in sich selber, und die Eifersucht zwischen den Reichen, welche allein regieren wollten, und den Armen, welche ihren Anteil am Gouvernement verlangten, trat an die Stelle des alten abgetanen Streites. Hier fanden die Medici das Terrain, auf dem sie den Grundstein ihrer Macht legten. Sie machten sich beiden Parteien unentbehrlich, sie leisteten durch ihre Reichtümer nicht nur den einzelnen Bürgern gute Dienste, wenn diese Geld brauchten, sondern auch dem Staate in seiner äußeren Politik, weil sie mit den Fürsten Europas auf dem besten Fuße standen. War etwas durchzusetzen in Lyon, Mailand oder Venedig, so wandte man sich an die Medici; verlangte man ein Darlehn, so borgten sie mit offenen Händen; wollte man ihnen Staatsämter übertragen, so zogen sie sich zurück. Dagegen verflochten sie durch Heiraten die ersten Familien in ihre Sache, begünstigten Kunst und Gelehrsamkeit und mischten sich leutselig unter das Gedränge bei öffentlichen Festen. Sie regierten nicht, sie gaben nur guten Rat: man fing sie an zu fürchten und exilierte sie; man rief sie von selbst zurück, sie waren endlich nicht mehr zu entbehren. Als dann unter Lorenzo, dem Beschützer Michelangelos in seiner ersten Jugend, nicht nur Toskana, sondern ganz Italien zur Eintracht und zum Glücke geführt ward, wurzelten die Macht und das Ansehen seiner Familie so fest in Florenz, daß für seine Gegner alle Hoffnung auf Erfolg geschwunden war.

Er starb im Jahre 1492 und hinterließ drei Söhne, von denen ihm der älteste in der Regierung nachfolgte, ein hochmütiger, ritterlicher Charakter, dem vielmehr an seiner eigenen stolzen Person, als an der maßvollen, äußerst schwer zu handhabenden Führung der Staatsgeschäfte gelegen war. Die übrigen Aristokraten, alle ihm ebenbürtig und nirgends dem Range nach tiefer stehend, fühlten sich bald verletzt und ihre Unzufriedenheit teilte sich dem Volke mit. Piero merkte es wohl, und gedrängt, einen Schritt weiterzutun, machte er zuerst den Versuch, Herzog von Florenz zu werden. Die Wege aber, welche er einschlug, dieses Ziel zu erreichen, brachten die Stadt in die gefährlichste Lage, ihn selbst aber um die Herrschaft.

Zu seinen Zeiten war Venedig der mächtigste Staat Italiens, vielleicht Europas. Die Venetianer hatten eine Stellung inne, wie

sie heute die Engländer einnehmen. Ihnen gegenüber hielt Lorenzo dei Medici, den Herzog von Mailand und den König von Neapel verbunden, und die drei vereinigten Staaten erhielten, dem mächtigsten vierten gegenüber, das Gleichgewicht Italiens aufrecht. Allein sobald Lorenzo starb, brach die Feindschaft zwischen Mailand und Neapel aus. Piero dei Medici verband sich mit dem letzteren, der Herzog von Mailand aber lehnte sich an Frankreich und lockte Carl den Achten, einen jungen ehrgeizigen Fürsten, dessen Haus alte Ansprüche auf Neapel hatte, nach Italien.

Carl machte jetzt Anstrengungen, Piero dei Medici auf seine Seite zu ziehen. Dieser geriet in die schlimmste Lage. Das Volk von Florenz war von alten Zeiten her den Franzosen geneigt, er aber wollte Neapel nicht aufgeben und wies die Anträge Carls zurück. Nun erschien der König von Frankreich und drang an allen Orten siegreich als Feind in Toskana ein. Da, im letzten Momente, änderte Piero seine Politik und warf sich den Franzosen in die Arme. Ohne besiegt zu sein räumte er die Festungen, er hoffte durch diese sich überstürzende Nachgiebigkeit bei Carl die günstige Gesinnung zu erwecken, die ihm von seiten Neapels jetzt nichts mehr nützen konnte. Allein er hatte falsch gerechnet. Sein Benehmen erbitterte das Volk, der Adel rebellierte, Piero mußte fliehn, der König erkannte die Republik in ihrer neuen Gestaltung an, und die Anstrengungen der Medici, sich wieder einzuschleichen, blieben fruchtlos. Michelangelo, der damals 20 Jahre zählte, hatte schon vor der Katastrophe die Stadt verlassen, gewarnt, wie Condivi erzählt, durch drohende Träume. Er kehrte jedoch bald zurück und ward ein eifriger Anhänger der neuen Ordnung.

Denn zugleich mit der politischen Revolution war eine moralisch-religiöse ausgebrochen, Savonarola leitete sie, ein aus Ferrara gebürtiger Mönch, der als Prior des Klosters von San Marco seit einigen Jahren immer wichtiger und eingreifender auftrat und jetzt die Seele der herrschenden Partei wurde.

Vom Anfang an predigte er gegen die Sittenverwilderung, welcher Italien anheimgefallen war. Laster der ärgsten Art hatten damals alle Schichten der Bevölkerung durchdrungen, die Geistlichkeit voran. Die scheußlichsten Verbrechen waren so alltäglich geworden, daß sie als gewöhnliche Ereignisse höchstens ein flüchtiges Aufsehen erregten. Die Opposition gegen diesen

Zustand, das Gefühl, daß es anders werden müsse, die Ahnung einer gewaltsamen einbrechenden Veränderung erfüllten das Volk. Schon während der letzten Jahre Lorenzos hatte Savonarola in Florenz mit der Drohung eines nahe hervorstehenden göttlichen Strafgerichtes zur Buße und totalen Änderung des Lebenswandels aufgefordert. Als nun die Franzosen wirklich kamen und wie die Teufel hausten, schienen die Prophezeiungen wunderbar einzutreffen, Savonarolas Partei wuchs den Aristokraten, welche ohne die Medici aber in mediceischer Weise allein weiterregieren wollten, über den Kopf und behielt vier Jahre lang diese Übermacht, geführt von dem Manne, dessen Leben und Wirken und endlicher Untergang großartig und ergreifend ist.

Er war die Seele des Staates. Seine Predigten gaben den Ton der öffentlichen Stimmung an. Sein Ruhm erfüllte Italien und ganz Europa. Die Sitten der Florentiner besserten sich durch seinen Einfluß, die Stadt hielt in Pest, Krieg und Hungersnot standhaft aus, und die religiöse Begeisterung des Volkes war so tief und durchdringend, daß sie von Jahr zu Jahr zunahm und in der Tat den Charakter der Menschen umzuschaffen schien.

Als dann der Rückschlag eintrat, als Savonarola durch die Machinationen der aristokratischen Partei gestürzt und durch den Papst Alexander verbrannt ward, blieb die Republik dennoch bestehen und die Partei des unglücklichen Mannes hielt fest am Glauben an die Wahrheit seiner Lehre und seiner Prophezeiungen. Für sie war die Zerstörung Roms im Jahre 1527, 30 Jahre nach seinem Tode, nur das Einbrechen eines längst vorausgesehenen und verkündeten Gerichtes. Noch einmal sei hier kurz wiederholt: 1492 starb Lorenzo, 1494 ward Piero verjagt, 1512 setzten sich die Medici aufs neue in der Stadt fest, kurz ehe Giovanni dei Medici unter dem Namen Leo der Zehnte Papst wurde. Unter diesem und unter Clemens dem Siebenten, seinem Neffen, blieb Florenz mediceisch, bis es sich 1527 zum letzten Male empörte. Michelangelo war da schon über die Fünfzig hinaus.

Ich nannte ihn einen Freund der Familie. Genau genommen hatte er jedoch nur Lorenzo nahegestanden. Als Piero diesem folgte, verließ er den Palast, in welchem er eine Wohnung erhalten hatte, und als Piero vertrieben war, stand er mit einer entfernteren, verbannt gewesenen Linie der Medici, die jetzt in

die Stadt zurückkehrte, in gutem Verhältnisse. Später war Soderini, welcher bis 1512 als lebenslänglicher Gonfaloniere die Stadt regierte und der den Medici besonders entgegentrat, Michelangelos Freund und Gönner. Unter Leo dem Zehnten war er selten in Rom anwesend und hat nichts Namhaftes für ihn gearbeitet, wenn ihn dann aber Clemens der Siebente benutzte, so geschah es deshalb, weil Michelangelo als der größte Künstler seiner Zeit jetzt weniger von denen geehrt ward, welche ihm Aufträge gaben, als er selber die ehrte, von denen er sie annahm. Er war ein freier Mann und bestimmte ohne Rücksichten die Seite, auf der er kämpfen wollte.

Wie im Jahre 1494 wollten auch 1527 die Aristokraten, von welchen die Revolution ausging, die Zügel allein behalten, wie damals wurden sie auch jetzt von der allgemeinen Bürgerschaft überwältigt. Männer, welche Savonarola noch gehört und gesehen, waren in großer Anzahl vorhanden. Sie traten auf, es sollte wieder sein wie damals, die alten strengen Sittengesetze wurden erneuert, Prozessionen veranstaltet, die alte Form der Regierung: das Consilio grande, wiederhergestellt. Michelangelo war eins der Mitglieder der Staatskommission für militärische Angelegenheiten. Er drang sogleich auf Befestigung der Stadt. Capponi, der erste der drei Gonfaloniere, welche in den drei Jahren der Republik ans Ruder gelangten, erklärte sich dagegen. Es sei keine Gefahr in der Nähe, und die Befestigung eine gefährliche Demonstration. Capponi gehörte zu den Aristokraten, aber er wollte so regieren, daß er allen Parteien gerecht würde. Daran war schon Soderini zugrunde gegangen. Capponi war für die Freiheit der Stadt, für das Consilio grande, ein Anhänger Savonarolas, aber er wollte kein Bündnis mit Frankreich, doch dies Bündnis bildete den obersten Glaubensartikel der den Aristokraten gegenüberstehenden Partei. Denn als gegen seine Anstrengungen der Anschluß an Frankreich und die Befestigung der Stadt durchgesetzt wurden, unterhandelte er dennoch insgeheim mit dem Papste und suchte Michelangelo in seinen Arbeiten zu hindern. Capponis Glauben war, daß der vereinten Macht des Kaisers und des Papstes nicht zu widerstehen sei und es nur doch darauf ankäme, günstige Bedingungen zu erhandeln. Dies das Höchste. Er erklärte sich gegen alles, was wie gewaltsamer Widerstand aussah. Während Michelangelo in Pisa und Livorno öffentliche Bauten leitete und die Festungswerke von Ferrara im



BILDNIS EINER UNBEKANNTEN
(Magdalena.) Federzeichnung. Um 1516. Florenz, Uffizien



BILDNIS EINER UNBEKANNTEN

(Die Donna velata.) Kreidezeichnung. Um 1516. London, British Museum



LA DONNA VELATA

(Die Dame mit dem Schleier.) Um 1516, Florenz, Palazzo Pitti



JOHANNA VON ARAGONIEN
1518. Paris, Louvre

Auftrage des Staates in Augenschein nahm, ließ Capponi unterdes die zu Florenz bereits begonnenen Befestigungsarbeiten wieder einstellen und sogar das herbeigeschaffte Material fortschaffen.

Das konnte keinen Bestand haben. Capponi ward gestürzt, Carducci, sein Nachfolger, führte die Wünsche der französischen Partei energischer durch. Auch drängten die Ereignisse zu nun rascherem Handeln. Bald standen die Dinge so, daß Florenz, von Frankreich und Venedig verlassen, auf seine eigene Kraft angewiesen war, einem Papste gegenüber, der alles daransetzte, die Stadt in seine Gewalt zu bringen, und einem Kaiser, der damals der mächtigste Fürst in Europa war. Es fragte sich nicht mehr, wer der Sieger bliebe in diesem Kampfe, sondern nur, wie lange er etwa dauern und was er kosten könnte. Denn Clemens bezahlte das Heer vor der Stadt mit seinem Gelde; je länger die Florentiner sich wehrten, um so länger dauerte für ihn die Ausgabe, um so ärmer war dann obendrein die Stadt selbst, der der Krieg ungeheure Summen kostete.

Als Michelangelo aus Ferrara zurückkam, stand es noch nicht so schlimm. Man hoffte auf Frankreichs und Venedigs Eingreifen, man versuchte mit Umgehung des Papstes den Kaiser zu direkter Unterhandlung geneigt zu machen, man vertraute auch auf Malatesta Baglioni, der im Namen des Königs von Frankreich ein bedeutendes Heer befehligte. Michelangelo betrieb mit allen Kräften die Befestigung von San Miniato, eines Hügels dicht vor der Stadt, nach Süden hin, auf dessen Spitze eine uralte, herrliche Kirche liegt. Michelangelo war einer von den Männern, die zu allen Dingen zu gebrauchen sind, wo der Moment einen Mann verlangt. Er war Maler, Bildhauer, Dichter, Architekt, er verfertigte sich die eisernen Gerätschaften selbst, mit denen er den Marmor bearbeitete, brach die Blöcke selber in Carrara, erfand die Gerüste, auf denen er die Decke der Sistina malte, und konstruierte die Maschinen, mit denen er seine Statuen fortschaffte. Jetzt baute er Befestigungen und erfand Schutzwehren für den Turm von San Miniato, den die kaiserlichen Kanonen zum Ziel genommen hatten. Und mitten in dieser Unruhe malte er seine Leda mit dem Schwan und arbeitete heimlich an den Figuren für die Medicäergräber in der Sakristei von San Lorenzo weiter. So wunderbar gingen in ihm die Interessen der Kunst und der Politik nebeneinander her, daß

er für seine Feinde künstlerisch tätig war, gegen welche er das Vaterland verteidigte.

Unterdessen waren die spanischen Truppen unter dem Prinzen von Oranien Florenz immer näher gekommen. Auf halbem Wege nach Rom liegt Perugia: hier sollte sich ihnen Malatesta Baglioni entgegenstellen. Dieser jedoch, der Ansprüche auf die Oberhoheit in Perugia besaß, zog sich zurück, nachdem er mit dem Papste einen Vertrag geschlossen, wonach die Stadt verschont blieb. Nun sollte Arezzo, in der Mitte zwischen Perugia und Florenz, die Spanier aufhalten, aber auch hier zog sich die Besatzung ohne Widerstand zurück auf Florenz. Nun mußte die Stadt sich selber verteidigen.

Soldaten hatte man genug, sowohl fremde bezahlte Truppen als bewaffnete Bürger, aber die Lebensmittel fehlten, denn die geizige Signorie hatte sich zu spät dazu verstanden, die schweren Einfuhrzölle auf Getreide nachzulassen. Jetzt schaffte man hinein, was aufzutreiben war, vervollständigte die Befestigungen, verbannte die verdächtigen Bürger oder setzte sie gefangen, zerstörte alle Häuser außerhalb der Stadt und machte sich auf das Äußerste gefaßt. Durch die Pest, die religiöse Schwärmerei und das heimliche Gefühl endlichen Untergangs bei dennoch fortwährend genährter Hoffnung auf unerwartete Hilfe von außen, waren die Einwohner auf einen Grad der Energie gesteigert worden, der den hartnäckigsten verzweifelten Kampf in Aussicht stellte.

Wäre Florenz so belagert und endlich gestürmt worden, so wäre sein Schicksal vielleicht verderblicher für das Leben der Menschen und der Kunstwerke geworden, aber es hätte etwas Natürliches, Einfaches gehabt, wie ein Naturereignis, dessen verheerende Wirkungen furchtbar, doch nicht verbrecherisch erscheinen. Nun aber trat der schändliche Verrat ein, dessen unsichtbare Netze das Opfer enger und enger umziehn, bis es regungslos den Feinden in die Hände überliefert wird.

Verrat an sich ist damals so gewöhnlich gewesen, daß er von Macchiavelli ohne weiteres unter den hergebrachten Staatsmitteln erwähnt wird, und daß er, wo er zur Ausübung kam, niemals Widerspruch gegen das Prinzip erregte. Man beklagte die Betroffenen, allein man betrachtete die Art und Weise des Falles durchaus nicht als etwas Außergewöhnliches. Malatesta Baglionis Handlungsweise ist deshalb keine schreckenerregende Ausnahme,

auf die niemand gefaßt war, im Gegenteil sein verräterisches Treiben ward von Anfang an bedacht und als Möglichkeit berechnet: furchtbar wird die Tat hier nur durch das tragische Schauspiel, dessen Ursache sie werden sollte.

Baglioni hatte Ansprüche auf Perugia. Zu der Zeit, wo er im Namen des Königs von Frankreich für Florenz als erster General engagiert wurde und den Krieg mit seinen Truppen zu führen unternahm, stand es mit dem Papste noch so übel, daß das Geschäft auch in bezug auf seine eigne Stellung in Perugia ein vorteilhaftes schien. Als dann aber nach der Aussöhnung des Papstes mit dem Kaiser andere Verhältnisse eintraten, hätte Baglioni mit dem Falle von Florenz zugleich seine Stadt, seine Truppen, kurz alles eingebüßt, was er besaß. Es mußte ihm also daran liegen, für diesen möglichen und nach kurzer Zeit sogar wahrscheinlichen Fall das eigne Interesse zu wahren.

Diesen Bestrebungen kam der Papst auf halbem Wege entgegen. Clemens war in einer fast so bedenklichen Lage als sein Gegner. Nicht nur, daß er das kaiserliche Heer vor Florenz aus eignen Mitteln unterhalten mußte, hatte er dem Prinzen von Oranien, der es führte, weitere Zugeständnisse gemacht: er versprach ihm die Hand der jungen Catharina dei Medici, welche in Florenz von den Rebellen gefangen gehalten ward. Indem er dies tat, wußte er recht gut, daß Oranien die Absicht hatte, Florenz für sich selbst als Fürstentum einzunehmen. Dergleichen zuzugeben, kam dem Medicäer niemals in den Sinn. Er sann auf Mittel und Wege, die Stadt durch Oranien belagern zu lassen, ohne daß sie jedoch in seine Gewalt käme. Wahrscheinlich ist nun, daß sich Clemens mit Baglioni dahin verständigte, er solle Florenz gegen den Prinzen verteidigen und dafür sorgen, daß kein Spanier die Stadt betrete, zu gleicher Zeit aber sollte er die Florentiner verhindern, durch Ausfälle Oranien anzugreifen weil diese Angriffe vielleicht glücklichen Erfolg haben und das belagernde Heer aufreiben könnten. So würde sich dann der Kampf immer mehr in die Länge ziehn, das republikanische Gouvernement sich in sich selbst zerstören und endlich die Stadt ohne erobert zu sein durch Kapitulation dem Papste wieder in die Hände fallen. Baglioni war es dann gewesen, der ihm die Stadt erhielt. Er war so nach beiden Seiten sichergestellt. Nahmen die auswärtigen Verhältnisse eine günstige Wendung etwa, so stand er der Stadt gegenüber als der glücklichste Verteidiger,

als der treue Retter aus der äußersten Not da, kam es dagegen, wie der Papst hoffte und erwartete, dann waren ihm die Medicäer zum größten Danke verpflichtet.

Seine Aufgabe war deshalb eine sehr komplizierte, und es ist schwierig, bei den einzelnen Fällen zu entscheiden, ob er als Verräter handelte oder nicht. Der Erfolg allein konnte es lehren. Die Florentiner wußten diese Dinge damals ebenso gut und besser als wir sie heute wissen. Sie beobachteten Baglioni, sie machten ihre Schlüsse. Allein die Stellung des Generals war zu günstig, als daß eine Gewißheit über den Sinn seiner Taten momentan nicht möglich gewesen wäre. Er hatte immer wieder Mittel in den Händen, der Regierung alles zum Besten zu deuten; als er es aber endlich nicht mehr konnte, war die Zeit vorüber, wo sich die Stadt noch vor ihm selber zu sichern imstande war.

Michelangelo jedoch befand sich unter denen, die instinktmäßig sogleich das falsche Spiel des Mannes durchschauten. Als Mitglied der obersten militärischen Behörde sah er mehr als andere. Er fühlte, daß der Rückzug von Perugia der erste verräterische Schritt Baglionis sei. Nun ward auch plötzlich Arezzo aufgegeben. Baglioni warf sich mit seinen Truppen in die Stadt. Eine furchtbare Aufregung der Bürgerschaft folgte auf diese Wendung der Dinge. Man hielt sich für verloren, ein Aufstand des niedern Volkes zugunsten der Medici wurde erwartet. Viele Bürger verließen die Stadt, und unter den Flüchtigen befand sich Michelangelo.

Er hatte seine Ansichten vor der versammelten Signorie heftig ausgesprochen. Man hörte ihn da nicht an. Furchtsamkeit sogar ward ihm vorgeworfen. Zornig ging er fort. Er sah Florenz in der Macht des Verräters, er sah die gefährliche Stimmung des Volkes: zogen die Medici jetzt siegreich ein, so war es um ihn geschehen; von Verdruß und Verzweiflung überwältigt faßte er den Entschluß zu tun, was viele taten, sich zu retten und sein Vaterland dem Verderben zu überlassen, in das es sich blindlings zu stürzen schien. In den nächsten Tagen, glaubte er, würden die Spanier in der Stadt sein, wie im Jahre 12, und das Volk selber ihnen die Tore öffnen, wie damals.

Mit zwei Freunden stieg er zu Pferde. Dreitausend Scudi in Gold, eingenäht, trug er bei sich. Niemand durfte aus der Stadt heraus. Man weist ihn zurück am Tore, dann aber erkennt ihn

die Wache: „es ist Michelangelo einer von den Neunen!“ Sie lassen ihn passieren. Er schlägt den Weg nach Norden ein, nach dem Gebirge, und erreicht Venedig, der einzige Ort eigentlich, wohin er sich wenden konnte.

Zwei Sonette an Dante, die sich unter seinen Gedichten finden, scheinen in diese Zeit zu fallen; vielleicht dichtete er sie unterwegs, oder in Venedig, wo er zurückgezogen lebte und den Anerbietungen und Ehrenbezeugungen des Dogen und des Adels auswich.

Ich übersetze das erste Sonett nach der Lesart der Vatikanischen Handschrift.

Er kam vom Himmel, sollte niedersteigen
Gerecht und fromm tief in der Hölle Grauen,
Er kam zurück, um wieder Gott zu schauen
Und völlig uns das wahre Licht zu zeigen.

Glorreicher Stern, der du mit Glanz umhüllest
Das Nest, das mich gebar, das dich verschmähte,
Wär' das, was dir die Welt zu Ehren täte,
Dein Lohn, der du sie schufst und sie erfüllest?

Von Dante red' ich, der so schlecht verstanden
In seinem Tun vom undankbaren Volke,
Bei dem Gerechte niemals Beistand fanden.

O wär' ich er, sollt' ich, was er, erleben
Für sein Exil, vereint mit seiner Stärke,
Wollt' ich das größte Glück der Erde geben.

„Undankbares Vaterland“, lautet der Schluß des zweiten Gedichtes, „Nährerin deines eigenen Schicksals zu deinem Untergange, denen die am vollkommensten sind, bereitest du die meiste Trübsal. Unter tausend Beweisen sage ich nur den einen, daß seine schmähliche Verbannung ohnegleichen ist und daß niemals ein größerer Mann als er auf der Welt war.“

Er liebte Dante, er wußte ganze Gesänge von ihm auswendig. Noch zu Zeiten des Papstes Leo wollten die Florentiner die Asche des großen Verbannten in ihre Mauern zurückhaben. Sie wandten sich deshalb an den Papst, und auch Michelangelos Namen findet sich unter der Bittschrift. „Ich Michelangelo der

Bildhauer flehe Eure Heiligkeit gleichfalls an, indem ich mich verpflichte, dem göttlichen Dichter ein seiner würdiges Denkmal zu arbeiten und auf einem ihm ehrenvollen Platze der Stadt aufzustellen.“ Aus dieser Sache wurde nichts, weil in Ravenna angeblich die Asche Dantes nicht zu finden war. Jetzt war er selbst wie Dante ein Verstoßener, der in der Fremde umherirrte. Er scheint seine eigene Lage mit der des großen Dichters zu vergleichen und sich zu trösten mit der Ähnlichkeit des Schicksals.

Kurze Zeit ist Michelangelo in Venedig, als ihn der getane Schritt gereut. Er beschließt wieder umzukehren. Florenz, das er für eine Beute seiner Feinde gehalten, war aus der jammervollen Verwirrung, in der er es verlassen, zu heroischer Energie erwacht. Die Bürger hatten feierlich gelobt, zu siegen oder zu sterben. Keine Unterhandlung, keinen Vergleich mehr. Ein herzergreifendes Dokument ist uns erhalten, das die erhöhte Gesinnung des Volkes darstellt, die Depesche des venetianischen Gesandten in Florenz, die kurz nach der Flucht Michelangelos nach Venedig abgegangen war. Es ist zu natürlich, daß sie ihm dort mitgeteilt wurde. Jedes Wort muß ihm wie ein brennender Tropfen auf sein Herz gefallen sein. Seine einzige Sehnsucht war jetzt wieder in Florenz zu sein und teilzunehmen an der Glorie seines Vaterlandes.

Alle Vorstädte hätten die Bürger verbrannt, alle Gärten außerhalb der Mauern zerstört, Getreide hereingeschafft, Geld aufgetrieben, den Verbannten ohne Unterschied, wenn sie sich innerhalb eines Monats stellten, freien Eintritt in die alten Rechte zugesagt, und schon 600 wären zurückgekehrt. Alle Bewohner der Stadt wären bewaffnet, sie hätten geschworen, ihre eignen Väter eher in Stücke zu hauen als auf unwürdige Bedingungen hin ihre Freiheit aufzugeben. Und dann teilt der Gesandte die Vorwürfe mit, die man ihm über die treulose Politik seiner eignen Regierung machte, welche gute Worte gäbe und keine Hilfe leistete. Die Venetianer dachten freilich nicht daran, Florenz in seinem Todeskampfe beizustehn.

Michelangelo wußte das recht gut als er Venedig wieder verließ. Dort konnte es ihm nicht zweifelhaft sein, welchen Ausgang der Krieg nehmen würde. Die Hoffnung auf den Beistand der Republik und Frankreichs war eine eitle. Der Kaiser hatte damals niemand mehr sich gegenüber, der ihm Trotz geboten hätte, eben war er auf dem Wege nach Bologna, wo er mit Clemens zu-

sammentraf, und wo die Florentiner zum letzten Male versuchten, mit ihm persönlich zu unterhandeln. Welch ein Kontrast. Auch Tizian verließ damals Venedig, aber während Michelangelo dem Verderben entgegenzog, ging er nach Bologna, wo er an all den Festen teilnahm und zu den ersten Berühmtheiten gehörte, die den Glanz der vereinigten Höfe vergrößerten.

Wir wissen, in welcher Weise Michelangelo seine Rückkehr bewerkstelligte. Durch den florentinischen Gesandten in Ferrara kam er demütig um die Erlaubnis ein, Florenz wieder betreten zu dürfen. Man wünschte ihn dort sehnlichst zurück, nun aber, da er selbst bittend darum einkam, konnte man sich sogar noch aufs hohe Pferd setzen. Während die Signorie sich sonst vielleicht Bedingungen seinerseits hätte gefallen lassen, mußte er nun eine Geld- und Ehrenstrafe erleiden. Er erwiderte nichts, unterwarf sich allem und ward sogleich wieder in sein altes Amt eingesetzt.

Im November 1529 war Michelangelo aufs neue eingetreten, im August des folgenden Jahres fiel die Stadt. Malatestas Verrat gab den Ausschlag. Bis zum letzten Augenblicke hatte man auf den König von Frankreich gehofft. Man wußte genau, daß seine Hilfe fast ein Wunder wäre, und trotzdem, als im Juli 1530 die Kunde in die Stadt gelangte, Franz I. habe seine in Madrid zurückgelassenen Kinder zu Bordeaux wieder in Empfang genommen, wurde mit den Glocken geläutet und eine feierliche Messe gehalten, um Gott für das glückliche Ereignis zu danken. Holz zu Freudenfeuern hatten die Bürger nicht mehr. Sie fingen an, die Ratten zu verzehren, als Katzen und Pferde aufgegessen waren Öl und Kleie sah man nirgends. Die Pest dezimierte die Stadt. Achttausend Bürger und über das Doppelte an fremden Soldaten waren umgekommen. Am 6. August öffneten sich dem Sieger die Tore. Es war eine ziemlich vorteilhafte Kapitulation geschlossen und in ihr eine allgemeine Amnestie zugestanden. Allein es gibt keine gültigen Verträge, die dem Unterlegenen Schutz gewähren. Die Medicäer rächten sich mit blutigen Händen. Die Führer des Staates, deren man habhaft wurde, wurden hingerichtet. Dies Schicksal war auch Michelangelo zugedacht. Es ward nach ihm gesucht, er hielt sich verborgen. Nach der gewöhnlichen Erzählung im Hause eines Freundes, nach einer Tradition der Familie Buonarroti im Kirchturme von San Niccolo oltra Arno. Hier wartete er die erste Wut seiner ehemaligen Beschützer ab. Der Papst verlangte seinen Tod. Außerdem daß

Michelangelo einer der tätigsten Empörer wäre, beschuldigten ihn jetzt seine Feinde, er habe das Volk auf die Idee gebracht, den Palast der Medici dem Erdboden gleichzumachen. Das war, wie sich herausstellte, eine Lüge. Der Zorn des Papstes verrauchte. Er erinnerte sich, welch ein Künstler Michelangelo war. Er ging endlich so weit, ihm völlige Verzeihung und sein altes Jahrgehalt anzubieten, wenn er nur hervorkommen und an den Grabdenkmälern der Familie weiterarbeiten wollte.

Michelangelo verließ nun sein Versteck und ging still an die alte Arbeit. Er gönnte sich keine Erholung, er aß und trank schlecht, hatte schlaflose Nächte und litt an Schwindel und Kopfweh. Seine Freunde fürchteten, daß er sterben würde, wenn er es noch länger so forttriebe.

Ein Vers von ihm aus diesen Tagen bezeichnet den traurigen Zustand seiner Seele. Er hatte die Figur der Nacht vollendet, eine halb sitzend, halb liegende Frauengestalt. Man denkt an Homers Ausdruck „der Schlaf löste ihm die Glieder", wenn man diesen schönen, in schlummernde Ruhe versunkenen Körper ansieht. Das rechte Bein ist ein wenig angezogen, der Arm stützt sich darauf, und auf die Rückseite der eingeknickten Hand neigt sich das Antlitz mit geschlossenen Augen. Eine Haarflechte fällt über Hals und Schulter auf die Brust herab. Sie ist völlig ohne Gewänder.

Wie in Italien Sitte war, heftete man allerlei lobende Gedichte an die öffentlich aufgestellte Statue. Einer dieser Verse lautete: „Die Nacht, die du schlafen siehst in so reizender Stellung, von einem Engel (angelo) wurde sie in diesen Marmor gemeißelt. Sie ist lebendig, sie schläft nur; wecke sie auf wenn du es nicht glaubst, und sie wird reden." Michelangelo läßt sein Werk selbst antworten und schrieb jenen wundervollen Vers darunter, welcher beginnt: grato m'è il sonno più l'esser di sasso, dessen metrische Übersetzung mir unmöglich war. „Wohl mir, daß ich schlafe, mehr noch, daß ich von Stein bin so lange die Schmach und Schande bei uns dauern; nichts zu sehn, nichts zu hören, ist das glücklichste Schicksal, deshalb erwecke mich nicht, bitte, sprich leise."

Dies durfte er öffentlich sagen. Er durfte es wagen, dem Herzoge Alexander, dessen rachsüchtigen Charakter er kannte, seine Mitwirkung am Bau der neuen Zitadelle von Florenz abzuschlagen. Allerdings war er schon wieder in Rom als er das tat, allein

der Arm dieses Fürsten hätte ihn auch dort erreichen können, denn was er Alexander verweigerte, verweigerte er ebensogut dem Papste. Michelangelo muß in ungemeinem Ansehn bei Clemens gestanden haben. Er arbeitete mit bedecktem Haupte weiter in seiner Gegenwart, er schlug es ihm ab, öfter, als nötig war, am Hofe zu erscheinen, der Papst wagte sich nicht zu setzen in seiner Gegenwart, weil der Künstler es augenblicklich auch getan haben würde, und als er einmal heimlich eine erst begonnene Arbeit Michelangelos gegen dessen Willen und Wissen in Augenschein nahm, blieb dieser versteckt auf dem Gerüste und warf wie von ungefähr eine Planke von oben herunter, deren Fall den Papst beinahe verletzt hätte. Es war ihm unerträglich, wenn seine Arbeiten vor ihrer Vollendung von fremden Augen gesehen wurden, und daher mag die Wut, welche ihn erfüllte als Bramante dem Raphael heimlich das Zimmer aufschloß, wo er malte, zumeist entstanden sein. Als er den David meißelte, ließ er einen Bretterverschlag um den Marmorblock machen, und niemandes Blicke berührten das Werk bis zu dem Tage, wo er es allem Volke zeigte. Vasari erzählt, wie er selber einmal nachts zu ihm kam und ihn bei der Arbeit fand. Michelangelo hatte die eigentümliche Erfindung gemacht, sich ein Licht oben auf den Hut zu stecken und so zu arbeiten. Als Vasari eintrat und, wie natürlich, sehen mußte wobei der damals schon sehr alte Meister tätig war, löschte dieser das Licht plötzlich aus und sprach im Dunkeln mit ihm weiter.

Die wütende Heftigkeit, in die er zu Zeiten wie in eine Raserei verfiel, bestimmte viele seiner äußeren Schicksale. Immer jedoch suchte er wieder gutzumachen, was er so verschuldete, und stets traf er Menschen an, welche sich durch sein Wesen nicht irre machen ließen. Es waren Zeiten damals, wo das Leben den Leuten näher auf den Leib rückte als heute. Man wehrte sich damals noch lieber mit Dolch und Degen als mit Pistolen oder einer Büchse in den Händen, und oft genug war man auf diese Selbstverteidigung hingewiesen. Jeder Gang durch die dunkeln Straßen einer Stadt bei nächtlicher Weile konnte Händel bringen, jede Reise war ein kleiner Feldzug auf eigne Hand, gerichtet gegen unvermuteten Überfall. Die großen und kleinen Kriege füllten das Land mit Leuten, deren Handwerk die Führung der Waffen war. Die Bürger verteidigten ihre Mauern und ihre Gerechtsame, die Kaufleute standen in voller Wehre den Wege-

lagerern oder auf dem Meere den Piraten entgegen, denn damals herrschte ein unaufhörlicher Kampf an den Küsten des Mittelländischen Meeres. So bildete jedermann sein Schicksal in unbekümmerter Freiheit, es gab keine Examina, durch welche heute das Schicksal von Tausenden oder Hunderttausenden ein und denselben vorher gewußten uniformen Gang geht, und bei denen der Kopf allein zu arbeiten hat.

In Cellinis Leben lesen wir am farbigsten, wie es damals zuging, Vasaris Lebensbeschreibungen der Künstler liefern gleichfalls eine Fülle abenteuerlicher Züge. Alles berührte sich, jedem Gefühl ward nachgegeben, jede Leidenschaft kam leicht zum Ausbruch, und so, im Hinblick auf das Ganze, steht Michelangelos Charakter in seinem rücksichtslosen Anpacken der Verhältnisse weniger einzeln da. Nichtsdestoweniger blieb es eine Gunst des Schicksals, daß er Fürsten begegnete, die den Mann so richtig zu nehmen wußten. Es lag die zarteste Herzensweichheit unter der Härte seines Benehmens. Als er 1506 nach Bologna ging, um sich mit dem Papste auszusöhnen, gab ihm Piero Soderini, welcher von 1502 bis 1512 als Gonfalonier die Stadt regierte, einen Brief mit, in dem er schrieb: wenn man ihm gute Worte gibt, wird man alles von ihm erreichen. Man muß ihm Liebe zeigen und Wohlwollen beweisen, und er wird Dinge tun, die jedermann, der sie sieht, in Erstaunen setzen werden. Damals war Michelangelo zweiunddreißig Jahre alt, wie mußte er jetzt erst als ein Mann von Sechsundfünfzig die Ereignisse empfinden. Man wußte, daß mit ihm nicht zu kapitulieren war, man ließ sich gefallen was er tat, nur um seine wunderbare Kunst nicht einzubüßen. Um zu zeigen, was man ihm zutraute, führe ich hier noch eine von jenen Sagen an, über deren Wert ich bereits gesprochen habe: als er einen Christus modellierte, soll er in der Raserei der Arbeit das Modell selbst ans Kreuz genagelt haben, um so besser den Ausdruck des Schmerzes zu finden. Dem Raphael hätte das keiner angedichtet. Daß aber wiederum die Zartheit, die tiefe Empfindlichkeit seiner Seele keine Fabel war, das beweisen seine Gedichte. Sie entsproßten seiner Seele wie die Schneeglöckchen unter dem Schnee wachsen, der sie verbirgt aber sie zugleich vor dem Froste schützt. Auch waren sein Stolz und sein Ehrgeiz nichts anderes als der Ausdruck seines Dranges, vor sich selbst würdig dazustehn. Raphael strebte nach dem Kardinalshute, wie ein Kind nach Gold und Diamanten greift,

allein ich glaube, Clemens hütete sich wohl, diese Ehre dem Michelangelo anzubieten, der sie vielleicht nicht auf die sanfteste Weise zurückgewiesen hätte. Es gibt Naturen, die durch das groß sind, was sie erreichen, andere durch das, was sie verschmähen. Es war ihm mit Geschenken nicht beizukommen, er wollte durch nichts auch nur den geringsten Teil seiner Unabhängigkeit einbüßen. Nur in seltenen Fällen machte er eine Ausnahme. So einmal, als er ein prächtiges arabisches Pferd bewundert hatte, welches dem Kardinal Hippolyt von Medici gehörte und das ihm dieser als Geschenk zuführen ließ, überwand er sich, es von ihm anzunehmen.

Ausgesöhnt mit dem Papste ging er nach Rom, kehrte noch einmal, wie es scheint, nach Florenz zurück und dann nie wieder. Der nächste Brief aus dem Jahre zweiunddreißig ist von Rom datiert und an Sebastian del Piombo gerichtet, den berühmten Maler, der gleich ihm ebenso mit der linken wie mit der rechten Hand arbeitete, und dem er schon früher die Zeichnung zu einem Bilde gemacht hatte, das mit einem Werke Raphaels konkurrieren sollte. Der Brief handelt von dem Grabdenkmale des Guilio des Zweiten, von Geldangelegenheiten und Marmorblöcken. Der folgende, ohne bestimmtes Datum, erschöpft in einer umfassenden Darstellung alles, was Michelangelo in dieser Angelegenheit zu leiden hatte. Es ist ein langes Schriftstück, dessen Original, wie wir es besitzen, nicht von des Künstlers eigner Hand herrührt, ja, das nach Dr. Guhls Erachten, dem hierin andere Autoritäten zur Seite stehn, gar nicht von ihm selber verfaßt worden ist. Es soll nach Vasaris und Condivis Angaben zusammengestellt sein. Guhl fragt, wie es denkbar wäre, daß Michelangelo ganz von den neuesten Unbilden erfüllt (man hatte ihm mit einem Worte: Unredlichkeiten vorgeworfen) plötzlich eines längst vergangenen Faktums Erwähnung tun konnte. Denn der Brief ist an sich von mäßiger Länge, die umfangreiche Nachschrift aber greift in vergangene Zeiten zurück und läßt sich in den stärksten Ausdrücken über die Intriguen aus, mit denen man ihm von Anfang an den Weg zu verstellen suchte. Er schließt mit dem bereits erwähnten Ausspruche über Raphael, von dem er sagt, was er von der Architektur gewußt habe, habe er von ihm gelernt.

Dieser Schluß scheint selbst Herrn von Reumont zu stark, dem wir die Bekanntmachung des Briefes in Deutschland ver-

danken*). Ich glaube, daß gerade diese Worte von keinem andern, als von Michelangelo herrühren konnten und daß er den ganzen Brief verfaßt hat.

Papst Clemens starb 1534. Paul der Dritte, sein Nachfolger, adoptierte all seine künstlerischen Unternehmungen, wie Clemens die Leo des Zehnten, Leo die Giulio des Zweiten fortgesetzt hatte. Immer noch zog sich die Vollendung des Grabmales in die Weite. Kummer jeder Art ward ein Gefolge dieser Angelegenheit für den Künstler. Clemens starb, es kam ein neuer Papst, und Michelangelos Feinde hofften ihm bei diesem zu schaden. Er hält es für notwendig, seinen neuen Herrn wissen zu lassen, daß, so lange die Last dieser Verhältnisse unaufgeklärt ihn bedrücke, er nicht in Ruhe arbeiten könne. Er malte damals gerade an dem ungeheuren Gemälde des Jüngsten Gerichts.

Er hat das Schreiben vollendet und sich darin so kurz als möglich ausgesprochen, da überrascht ihn noch einmal das Andenken an die lange Reihe der erlittenen Ungerechtigkeiten. Es ist notwendig, daß der Papst diesen Dingen völlig auf den Grund sehe. Er setzt die Feder zu einem Postskriptum an, er bemüht sich mehr und mehr die Verhältnisse klar und geordnet darzustellen, und in Feuer geratend durch das Bedenken längst vergangener Ereignisse wird er immer heftiger, bis er mit einem kühnen Worte zuletzt Raphaels und Bramantes Eifersucht als den ersten Anstoß alles Unglücks nennt und offen ausspricht, was Raphael von der Baukunst gewußt habe, verdanke er ihm und keinem andern. Er konnte dies hier tun, da auf der einen Seite Raphaels Ruhm als Maler feststand, sich auf der andern aber längst herausgestellt hatte, daß seine Änderungen am Plane der Peterskirche, wie ihn Bramante gemacht hatte, keine Verbesserungen gewesen waren.

Schrieb Michelangelo den Brief, so ist damit noch nicht gesagt, daß er ihn abschickte. Man kann ihn unter seinen Papieren gefunden und kopiert haben. Er kann ihn jemanden mitgeteilt haben, der ihn ohne sein Wissen abschrieb, während er selbst das Original vernichtete. Rührte er aus der Feder eines Anhängers her, so würde dieser, wenn er Michelangelo dadurch rechtfertigen wollte, Takt und natürliche Scheu genug besessen haben, um nicht solche Äußerungen unterzuschieben, die nach dem

*) Er gab ihn 1834 in einer kleinen, bei Cotta erschienenen Broschüre heraus und verteidigte im übrigen seine Echtheit.

Ermessen des gewöhnlichen Menschenverstandes dem großen Meister in den Augen der Leute eher zum Schaden gereichen mußten, als daß sie seiner Sache nützlich waren.

Mit diesem Briefe übrigens war die Sache keineswegs abgetan; sie zieht sich immer noch fort und weitere Briefe handeln von ihr. Sie bilden alle zusammen nebst den Erläuterungen des Herausgebers förmlich die Akten eines Prozesses, dem man gern bis in die genauesten Details nachfolgt. Dieser Prozeß verbitterte dem Künstler das Leben und erhöhte die traurige Stimmung, in welche ihn das Unglück seines Vaterlandes gestürzt hatte. Dazu kam der Tod seines Vaters, der in hohem Alter um diese Zeit starb. Und in demselben Jahre erfolgte das Hinscheiden seines Bruders, für dessen Kinder er nun zu sorgen hatte. Zudem verfeindete er sich mit Sebastian del Piombo, seinem alten Freunde, mit dem er sich nie wieder aussöhnte. Der Grund, warum sie auseinander kamen, zeigt, wie gereizt Michelangelo war und wie er auch für sich das Schicksal so vieler großer, gleichgearteter Männer bereitete: einsam und ohne Freund in ein mißtrauensvolles, düsteres Alter einzutreten. —

Glücklicherweise begegnen wir jedoch für die jetzt folgenden Jahre, wo er nach Vollendung des Jüngsten Gerichtes in der sixtinischen Kapelle, aufs neue in die widerwärtigen Händel wegen des Grabmals hineinkam, einer Quelle, in welcher sich sein Leben weniger trübe spiegelt. Er lernte Vittoria Colonna kennen, die Frau, welche damals in jeder Beziehung die gefeiertste Fürstin Italiens war. Wir besitzen außer Briefen und Gedichten, die zwischen beiden hin und her gingen, noch den Bericht eines Augenzeugen, der sie zusammen sah und reden hörte.

Um das Jahr 1540 besuchte Francesco d'Ollanda, ein Miniaturmaler in Diensten des Königs von Portugal, Italien und ward zu Rom mit Michelangelo sowohl als Vittoria bekannt. Das Manuskript seines Reiseberichtes an den König wurde vom Grafen Raczynsky in Lissabon entdeckt und in dem Buche über die Kunst in Portugal auszugsweise mitgeteilt. Aus dieser französischen Übersetzung teile ich hier wiederum einige Bruchstücke deutsch mit.

Während ich so in Rom meine Zeit hinbrachte, schreibt Francesko, suchte ich eines Tages Messer Lattantio Tolomei auf, welcher mich durch die freundliche Verwendung Bosios, Sekretär beim Papste, mit Michelangelo bekannt gemacht hatte. Lat-

tantio stand nicht nur durch den Adel seiner Gesinnung, sondern auch als Neffe des Papstes in hohem Ansehen. Ich fand ihn nicht zu Hause, doch hatte er hinterlassen, daß er mich auf Monte Cavallo in der Kirche von San Silvestro erwarten würde, wo er mit der Marquise von Pescara die Vorlesung der paulinischen Briefe hörte. Diese Dame, Vittoria Colonna, Marquise von Pescara, Schwester des Ascanio Colonna, ist eine der ersten berühmtesten von ganz Italien und Europa, d. h. der ganzen Welt. Die Reinheit ihrer Sitten, ihre Schönheit, ihre Kenntnisse in den alten Sprachen, ihr Geist, mit einem Worte, alle die Tugenden, welche eine Frau zieren und zu ihrem Lobe genannt werden können, lassen sie einen so hohen Rang einnehmen. Seit dem Tode ihres Mannes lebt sie in bescheidener Zurückgezogenheit. Zufrieden mit dem Glanze der äußerlichen Größe ehemaliger Tage, gibt sie sich nun ganz der Liebe zum Göttlichen und der Ausübung guter Werke hin, kommt armen Frauen zu Hilfe und lebt als ein Exempel wahrhaft christlicher Frömmigkeit. Ich verdanke die Bekanntschaft mit ihr gleichfalls der Güte Lattantios, der zu ihren genauesten Freunden zählt. Sie bat mich, einen Sitz einzunehmen, und als die Vorlesung samt der Auslegung beendet war, lenkte sie ihre Augen auf mich und Lattantio.

Ich kann mich irren, begann sie, aber es will mir scheinen, als hörte Meister Francesco lieber zu, wenn Michelangelo über die Malerei redet, als wenn Fra Antonio eine Vorlesung hält.

Mich pikierte das. Madonna, erwiderte ich, Eure Exzellenz muß also wohl annehmen, ich verstände weiter nichts, als die Dinge, welche die Malerei betreffen. Gewiß wird es mir sehr lieb sein, dem Michelangelo zuzuhören, allein wenn es sich um die Sprüche des Paulus handelt, ziehe ich Fra Antonio vor. –

Ich unterbreche hier auf einen Augenblick den Bericht des Mannes. Stellt sich sein Memoriale auch als die natürliche und gewiß wahrheitsgetreue Mitteilung seiner Erlebnisse dar, so ist die Form des Gespräches, das er ein wenig weitschweifig, aber nicht unbelebt fortzuführen weiß, nicht sein Eigentum, sondern eine in damaliger Zeit beliebte und überall verbreitete Form. Wir haben eine Menge von Raggionamenti aus Italien, eine Menge von Gesprächen aus dem damaligen Deutschland. Während man sich heute direkt ans Publikum wendet, personifizierte man dasselbe damals und stellte sich ihm so gegenüber. Die Disputationen auf den gelehrten Schulen, die in allen Schichten des Le-

bens stattfindenden mündlichen Verhandlungen, das Muster der platonischen Gespräche, alles zusammengenommen ließ in der schönen Literatur diese Form zu einer der gebräuchlichsten werden. Wenn daher unser Portugiese mit einer gewissen Umständlichkeit die Nebendinge erwähnt und verschiedene kleine Akzente zu setzen liebt, so ist dies vielleicht nicht allein eine Folge seiner scharfen Beobachtungsgabe und seines guten Gedächtnisses, als vielmehr die Frucht eines gewandten Gebrauches der literarischen Form, in der diese Manier hergebracht war. Was er also mitteilt, ist nicht als ein stenographischer Bericht anzusehen, doch darum sind die Sachen gewiß nirgends verfälscht oder unwahr.

Sein eigener Charater spricht sich ziemlich offen aus. Unwillkürlich wendet er die Dinge so, daß sie schmeichelhaft für ihn selbst werden. Was ihn empfindlich macht, worüber er scharfe Antworten gibt, bezeichnet ihn. Geflissentlich wiederholt er oft, wie er sich vornehmen Leuten habe aufdringen können, wenn es sein Wille gewesen wäre. Trotzdem registriert er sehr gewissenhaft, wo er mit vornehmen Personen zusammenkam. Er charakterisiert sich als eine jener gutmütig beschränkten, aber empfindlichen Naturen, die von allen vielleicht das Leben am meisten genießen und ihre Eitelkeit unschuldig und unbefangen am reichlichsten zu befriedigen verstehn.

Er ist also bereits empfindlich geworden über Vittorias Anrede. Lassen Sie sich das nicht anfechten, warf jetzt Lattantio ein, die Marquise wollte gewiß nicht sagen, daß wer sich auf die Malerei versteht, sich darum nicht auch auf alles andere wohl verstände. Wir stellen in Italien die Kunst zu hoch, um anders zu denken. Vielleicht aber lag in dem, was die Frau Marquise sagte, die Absicht, uns außer dem schon genossenen Vergnügen, auch das noch obendrein zu verschaffen, daß wir den Meister Michelangelo reden hören.

Wenn dies der Fall war, antwortete ich, so gewährt mir Ew. Exzellenz keine überraschende Gunst, denn ich weiß wohl, daß sie stets viel mehr zu geben pflegt, als man zu bitten wagte.

Die Marquise lächelte. Sie rief einen von ihren Leuten herbei und sagte zu mir gewendet, man muß dem zu geben wissen, der dankbar zu sein weiß, heute aber macht mir das Geben nicht weniger Freude, als dem Meister Francesco das Empfangen bereiten wird.

Geh, redete sie den Diener an, in das Haus des Michelangelo und sage ihm, daß ich und Messer Lattantio hier sind, daß es hier in der Kirche schön kühl sei und daß wir ganz allein bei geschlossenen Türen säßen. Frage ihn, ob er nicht vielleicht einen Teil seiner kostbaren Zeit hier mit uns verlieren möchte, damit wir ebensoviel Gewinn davon hätten. Aber sage kein Wort davon, daß Meister Francesco aus Spanien hier sei.

Ich bewunderte die Marquise, wie sie das geringste mit so anmutiger Vorsicht zu behandeln wüßte, und sagte diese Bemerkung dem Lattantio leise ins Ohr. Sie wollte wissen, was wir beide zusammen hätten.

Oh, nahm Lattantio das Wort, er bemerkte nur, mit welcher Klugheit Ew. Exzellenz überall und so auch bei der Erteilung dieses Auftrages verfahren. Denn da der Meister Francesco weiß, daß Michelangelo mehr ihm als mir angehört, noch ehe sie sich getroffen haben, so tut er sein möglichstes, ihm auszuweichen. Sie können sich nicht mehr trennen, wenn sie sich einmal begegnet sind.

Ich kenne Meister Michelangelo zu gut, sagte die Marquise, um es nicht längst bemerkt zu haben. Indessen, wie fangen wir es an, ihn zum Sprechen über die Malerei zu bewegen, wenn wir ihn erst hier haben?

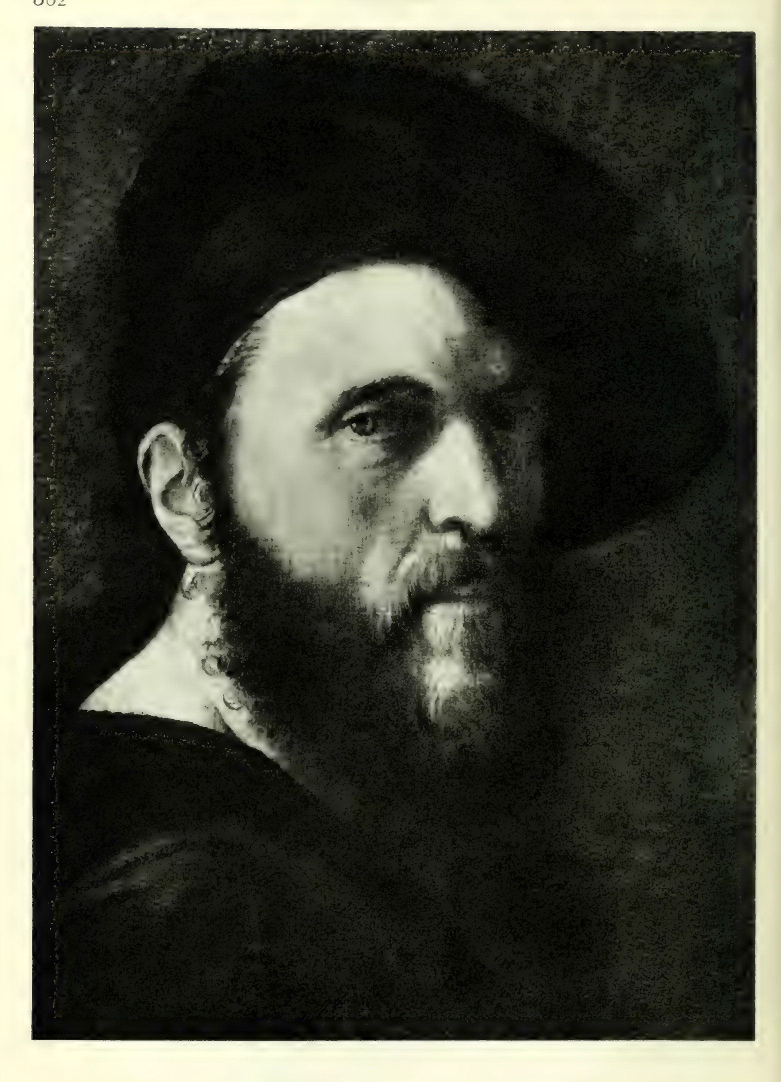
Fra Ambrosio aus Siena, einer der berühmtesten Prediger des Papstes, hatte bis dahin kein Wort gesprochen. Ich finde das sehr bedenklich, hub er jetzt an. Meister Michelangelo weiß, daß der Herr aus Spanien ein Maler ist, und wird sich schwerlich dazu verstehen, über seine Kunst zu reden. Ich glaube, am besten ist es, wenn der Herr sich irgendwo verbirgt, um ihm zuzuhören.

Es wäre vielleicht schwieriger als Sie denken, den Herrn aus Spanien hier vor den Blicken Michelangelos zu verbergen, antwortete ich dem ehrwürdigen Manne mit einiger Bitterkeit. Denn wäre ich auch versteckt, er würde meine Anwesenheit vielleicht trotzdem noch besser bemerken als Sie mich hier auf meinem Platze durch die Brille erkennen können. Lassen Sie ihn nur erst hier sein, ob ich nicht die Wahrheit gesagt habe.

Die Marquise und Lattantio lachten, ich für mein Teil aber stimmte nicht ein und ebensowenig Ambrosio, der sich daraus die gute Lehre hätte ziehen können, hinter mir etwas mehr als einen bloßen Maler zu suchen.

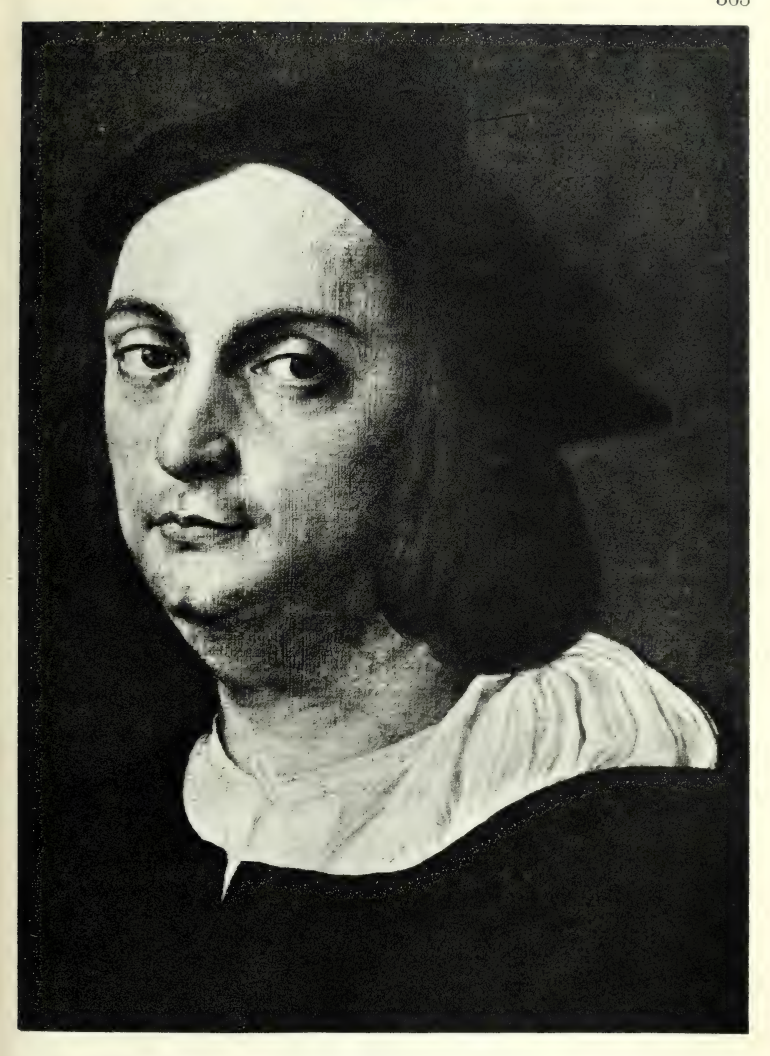


GRAF BALDASSARE CASTIGLIONE
Um 1515. Paris, Louvre



DER DICHTER ANDREA NAVAGERO

(Linke Hälfte eines Doppelporträts.) 1516. Rom, Galerie Doria



DER DICHTER AGOSTINO BEAZZANO
(Rechte Hälfte eines Doppelporträts.) 1516, Rom, Galerie Doria



LEO X. MIT SEINEN NEFFEN, DEN KARDINÄLEN LUDOVICO DE' ROSSI UND GIULIO DE' MEDICI

Um 1518. Florenz, Palazzo Pitti

Nach einigen Momenten der Stille klopfte es an die Kirchentüre. Jeder fürchtete schon, es könne jemand anders als der Meister sein, der ganz unten am Monte Cavallo wohnte. Glücklicherweise aber traf ihn der Diener der Marquise dicht bei San Silvestro. Michelangelo wollte zu den Thermen gehen und kam im Gespräch mit seinem Farbenreiber Urbino die esquilinische Straße herunter. So mußte er also gerade in die Falle laufen und war es, der an die Türe klopfte.

Die Marquise erhob sich, um ihn zu empfangen. Sie blieb eine Zeit lang stehen, bis sie ihn bat, sich zwischen ihr und Messer Lattantio niederzusetzen. Hierauf begann sie zu sprechen. Unwillkürlich adelte sie diejenigen, zu denen sie sich wandte und den Ort, wo sie sich befand. Mit einer Kunst, die sich nicht beschreiben und nicht ahnen läßt, redete sie über dies und jenes. Sie tat es mit eben so viel Geist als Grazie. Die Malerei berührte sie mit keiner Silbe, nur um den großen Künstler später um so sicherer zu fassen. Sie verfuhr dabei ganz wie ein Feldherr, der eine mit Gewalt nicht zu erstürmende Festung zu überrumpeln sucht. Michelangelo aber merkte den Kunstgriff und bewachte die Mauern durch gut ausgestellte Schildwachen. Mit allerlei Kontreminen wußte er ihre Angriffe zu vereiteln, endlich aber blieb ihr dennoch der Sieg und wahrlich ich weiß nicht, wer ihr hier noch länger hätte Widerstand leisten sollen.

Es ist eine bekannte Sache, sagte sie, daß man jedesmal vollständig geschlagen wird, wenn man sich vermißt, Michelangelo in seinem eigenen Königreiche anzugreifen: in dem des Geistes und der Feinheit. Sie sehen, Messer Lattantio, es gibt nur ein Mittel im Gespräche zu überwinden und zum Schweigen zu bringen, man muß ihm kurzab von Prozessen oder von der Malerei reden.

Jetzt wandte er sich plötzlich zu mir mit erstaunter Miene. Verzeihen Sie, Meister Francesco, daß ich Sie nicht vorher gesehen habe, ich sah niemand als die Marquise. Aber, da es Gott fügt, daß Sie hier sind, so kommen Sie mir als mein Kollege zu Hilfe.

Sie bringen eine zu vortreffliche Entschuldigung vor, erwiderte ich, als daß ich Ihnen nicht verzeihen müßte. Aber es scheint, als hätte die Frau Marquise mit ein und demselben Lichte zwei sehr verschiedene Effekte hervorgebracht, wie die Sonne, deren Strahlen zu gleicher Zeit das eine härten und das andere schmel-

zen. Ihr Anblick hat Sie blind gemacht, ich aber sehe und höre Sie nur deshalb, weil ich die Marquise sehe. Übrigens weiß ich sehr wohl, daß ein Mann von Geist sich neben Ihrer Exzellenz beschäftigt genug fühlen muß, um noch für seinen Nachbar Gedanken übrig zu haben. Und da dem so ist, brauche ich nun um so ungenierter die Ratschläge eines gewissen Priesters nicht zu befolgen.

Diese Replik erregte aufs neue das Lachen der Gesellschaft. Fra Ambrosio stand auf, empfahl sich der Marquise, grüßte uns und ging. Er blieb für dic Zukunft einer meiner besten Freunde. — Hiermit schließt das erste Kapitel des Berichtes.

Ich mache noch auf eins aufmerksam, ehe ich mit dem zweiten beginne. Die Marquise hatte gesagt, man müsse mit Michelangelo von der Malerei oder von Prozessen sprechen. Das Wort „Prozeß" wirft ein schlagendes Licht auf den Brief des Künstlers an Papst Paul III., worin er so weitläufig all sein von Anfang an erlittenes Unrecht auseinandersetzt. Er gehörte zu jenen genialen Naturen, welche durch ihren geistigen Reichtum fortwährend dem Praktischen entfremdet, von ihrer Gutmütigkeit zu tausend Versprechungen verleitet und von den Menschen mißbraucht werden. Plötzlich bemerken sie, wohin sie gekommen sind, werden zornig und bestehen auf ihrem Rechte. Die Versäumnis des Praktischen tritt ihnen nun hinderlich entgegen. Alles soll jetzt sein, wie sie es ansehn, aber das strikte Recht will sich dem nicht fügen. Michelangelo gesteht in einem seiner Briefe offen ein, er habe leider in seinen Angelegenheiten keine rechte Ordnung walten lassen. Gerade solche Geister, die ihrer eigentlichen Art nach vor jedem Rechtshandel Abscheu haben sollten, wollen nun die Gerichte am leidenschaftlichsten benutzen, um auch in den Augen der Geschäftsleute so rein zu erscheinen als sie ihrer innersten Überzeugung nach vor sich selber tun. Jener Brief, den man als das Machwerk eines unbekannten Verteidigers ansehen möchte, ist nichts als ein Ausbruch so erregter Gefühle.

Reizend ist die Schilderung der Marquise, die sich der Herrschaft so wohl bewußt ist, welche sie über Michelangelo ausübt, und sich ihrer Macht so graziös bedient. Die Freundschaft dieser beiden ist berühmt in der Geschichte. Vittoria stand in den Jahren, wo sich Freundschaft und Liebe nicht mehr gegenseitig ausschließen im Herzen einer Frau, sie vereinten sich in

dem ihrigen zu einem schönen Gefühle, das gleich weit von Kälte und von der Leidenschaft entfernt ist. Ehrfurcht aber und leidenschaftliche Hingebung zugleich sprechen aus Michelangelos Gedichten, die er an sie richtete. Ihre Briefe an ihn sind noch vorhanden, ungedruckt, zu Florenz im Besitze der Familie Buonarroti. Er beklagte sich, von ihr getrennt zu sein, er schrieb allzuoft, wie sie meinte, und deshalb bittet sie ihn einmal, seltener zu schreiben, denn seine Briefe ließen sie selbst am Abend den Gottesdienst in der Kapelle der heiligen Catarina versäumen, ihn aber müßten sie abhalten, morgens zur rechten Zeit im Sankt Peter an die Arbeit zu gehen.

Daraus spricht ein solches Zutrauen auf ihren Freund, eine so hohe Würdigung seiner Liebe, daß ihm dieses Abwehren seines Herzens keine Entmutigung, kein Abschied scheinen durfte. Niemals kam Vittoria nach Rom oder in die Umgegend der Stadt, ohne ihn aufzusuchen, oft kam sie nur, um ihn zu sehen. Er aber bekannte offen, was er ihr verdankte, sie habe ihn umgeschaffen und neu gebildet.

Vittoria Colonna war im Jahre 1490 geboren. 1509 vermählte sie sich mit dem Marquese von Pescara, welcher sie oft allein ließ wenn er in den Krieg zog. Einsam sehnte sie sich nach ihm, und so entstanden ihre ersten Sonette. Sie hatten keine Kinder. In der Schlacht von Pavia wurde Pescara verwundet, Vittoria eilte zu ihm, fand ihn aber nicht mehr unter den Lebenden. Clemens der Siebente verhinderte sie damals in ein Kloster zu treten. Sie kehrte nach Ischia zurück, von wo sie 1536 wieder nach Rom kam und damals Michelangelo zuerst kennen lernte.

Sie war damals sechsundvierzig Jahre alt, Michelangelo zweiundsechzig. Doch wie er als ein Mann dastand, dessen Jugend nichts mit der Zahl seiner Jahre zu tun hatte, so scheint Vittorias Schönheit unvergänglich gewesen zu sein. Viele Porträts tragen ihren Namen, allein keins ist mit gültigen Belegen als echt nachzuweisen. Ihr weiches Haar soll einen rötlich-goldenen Schimmer gehabt haben. Gedichte, die zu ihrem Lobe geschrieben wurden, preisen seine Schönheit. Denkt man sich hierzu die vornehme Gestalt, das fürstliche Benehmen, den Ruhm, mit dem sie ihre Gedichte und ihre Familie umgaben, und alles dies verschleiert gleichsam von der Resignation auf ein weltliches Leben, ohne deshalb eine Ahnung jenes falschen Glaubens, daß die Hingabe an das Göttliche die Verachtung des Schönen und

Großen verlange. so steht eine Frau vor unsern Augen, deren Tod wohl einen Mann wie Michelangelo sinnlos vor Schmerzen machen konnte. Condivi èrzählt, wie er verzweifelnd an ihrem Totenbette stand. Sie starb 1547. Es reue ihn nichts weiter, sagte er noch in hohem Alter, als daß er sie damals nicht auf die Stirn geküßt habe, statt nur ihre Hand zu küssen. Vittorias Verlust war für sein Alter, was der Fall von Florenz für seine männlichen Jahre war, ein ungeheurer Abschnitt. — Von seinen Gedichten tragen nur einige die Bezeichnung, daß sie an Vittoria gerichtet sind. Bei vielen aber ist der Inhalt ein Zeugnis, daß er sie in Gedanken an sie niederschrieb. Aus ihren Briefen geht hervor, daß er zum Beispiel das Sonett, welches beginnt carico d'anni e di peccati pieno, ihr nach Viterbo sandte. Es scheint mir sehr natürlich, daß bei den tiefsten, leidenschaftlichsten ihr Name verschwiegen ist. Er liebte sie mit ganzer Seele. Man hat geglaubt, sein Verhältnis zu ihr stände idealer da, wenn man den Beweis lieferte, es habe nur eine sogenannte geistige Liebe von ihm zu ihr gewaltet, entspringend aus einer gleichsam religiösen Vereinigung ihrer Herzen. Dem widerspricht die Natur des Mannes, scheint mir. Wurde doch Goethe in hohem Alter noch von der Schönheit eines Mädchens in eine Leidenschaft gestürzt, die ihn zu den glühendsten Versen hinriß. Michelangelos Gedichte, in denen er die Liebe anklagt, daß sie ihn in so späten Jahren noch so gewaltig ergreife, bedürfen keiner künstlichen Erklärung, lassen sich nicht von der Erde in die Wolken versetzen. Er liebte Vittoria, sie gestattete ihm, es ihr zu sagen, aber sie verhehlte ihm zu gleicher Zeit nicht, daß sie niemals den Schleier wieder ablegen würde, den sie nach dem Tode ihres Gemahls für immer genommen hatte. Wollten wir das Verhältnis anders auffassen, so wären eine Menge seiner Gedichte unverständlich, die, wenn wir sie natürlich nehmen, so klar seine Gefühle aussprechen.

Ich will hier eins erwähnen, das mich immer gerührt hat. Nicht weil es eine ungestümere Sehnsucht erfüllt, sondern weil dasselbe in ruhigem und resigniertem Tone die zarteste, geistigste Schmeichelei enthällt, welche in diesem Falle nur gesagt werden konnte. Er muß mit Vittoria über das Alter gesprochen haben und wie mit den Jahren die Schönheit verginge. Zum Trost sandte er ihr darauf ein Sonett, das ich in Prosa wiedergebe.

Damit auch künftig Deine Schönheit auf Erden sei,
Aber im Besitze einer Frau, die sich gnädiger erweist als Du,
und weniger strenge,
Glaube ich, daß die Natur all Deine Reize zurückfordert
Und ihnen befiehlt, Dich allmählich zu verlassen.
Sie aber nimmt sie, und mit Deinem himmlischen Antlitze
Beschenkt sie im Himmel eine liebliche Gestalt,
Und Amor bemüht sich mit großen Sorgen
Ein mitleidvolles Herz in sie zu senken.
Und er nimmt meine Seufzer alle zusammen,
Und meine Tränen sammelt er auf und gibt sie dem,
Der jene lieben wird, wie ich Dich liebe.
Und glücklicher als ich wird er ihr vielleicht
Mit den Schmerzen, die ich duldete, das Herz rühren,
Und sie ihm die Gunst gewähren, die mir versagt blieb.

Hier noch eins von denen, die er auf ihren Tod dichtete:

Als sie, zu der sich meine Wünsche sehnen
Hinwegging, weil der Himmel so gewaltet,
Stand die Natur, die Schönres nie gestaltet,
Beschämt, und wer Dich sah, der weinte Tränen.

Wo weilst Du nun? Ach wie vernichtet sanken
Die hoffnungsvollen Träume plötzlich nieder,
Nun hat die Erde Deine reinen Glieder,
Der Himmel Deine heiligen Gedanken.

Tod war Dein Los, denn sterblich nur vermag
Das Göttliche zu uns herabzusteigen;
Doch nur was sterblich hat der Tod vernichtet!

Du lebst! Es glänzt Dein Ruhm im lichten Tag,
Und ewig unverhüllt wird er sich zeigen
In dem was Du gewirkt hast und gedichtet.

Michelangelos Gedichte wurden nicht gedruckt, solange er lebte, einzelne ausgenommen, deren sich seine Freunde bemächtigten. Nur noch einen Vers will ich anführen. Er arbeitete für Vittoria ein Kruzifix, das er ihr schenkte, und schrieb die Worte darunter:

non ci si pensa quanto sangue costa.

Unter ihren Gedichten habe ich keins gefunden, das an Michelangelo gerichtet sein könnte.

Wir lassen Meister Francesco weiter berichten.

Seine Heiligkeit, begann die Marquise, hat die Gnade gehabt, mir den Bau eines Frauenklosters zu gestatten. Ich will es hier ganz in der Nähe am Abhange des Monte Cavallo errichten, da, wo die Ruinen des alten Porticus stehn, von dem herab Nero die Feuersbrunst der Stadt mit ansah, wie erzählt wird. Die Schritte frommer Frauen sollen die letzte Spur des bösen Menschen auslöschen. Ich weiß nicht, Michelangelo, in welchen Verhältnissen ich den Bau soll aufführen lassen, auch nicht, auf welche Seite man am besten den Eingang legt. Wäre es eine Unmöglichkeit, die neuen Konstruktionen mit den vorhandenen alten Werken so zu verbinden, daß diese noch ihre guten Dienste leisteten?

Gewiß, erwiderte er, der verfallene Porticus könnte als Glockenturm benutzt werden. Er antwortete so ernsthaft und mit so großer Sicherheit, daß Messer Lattantio eine Bemerkung darüber nicht unterdrücken konnte. Der große Künstler fügte nun hinzu: Ew. Exzellenz kann das Kloster an jener Stelle auf das passendste erbauen lassen, und wenn wir fortgehen, wollen wir einen kleinen Umweg dahin machen, vielleicht kommen uns an Ort und Stelle noch einige brauchbare Gedanken.

Ich hatte nicht den Mut, es Ihnen vorzuschlagen, sagte Vittoria, doch ich sehe wohl, das Wort des Herrn: deponit potentes et exaltavit humiles, soll überall eine Wahrheit bleiben. Überdies haben Sie die so verdienstliche Art und Weise, sich freigiebig zu zeigen mit Ihrer Weisheit, wo andere mit ihrer Unwissenheit verschwenderisch sind. Deshalb stellen Ihre Freunde auch Ihren Charakter höher als Ihre Werke, und die, welche Sie nicht persönlich kennengelernt haben, schätzen nur das weniger verdienstliche an Ihnen, Ihre Werke nämlich. Was mich betrifft, so scheint mir auch das großen Lobes würdig, daß Sie so vortrefflich etwas zum Abschluß bringen, unnützen Gesprächen aus dem Wege gehen und so vielen Fürsten, welche Arbeiten von Ihrer Hand zu besitzen begehren, die Bitte abschlagen, damit Ihr ganzes Tun und Arbeiten einst wie ein einziges vollendetes Werk dastehe.

Madonna, antwortete Michelangelo, Sie teilen mir mehr zu als ich vielleicht verdiene. Aber da Sie mich einmal darauf bringen, erlauben Sie, daß ich in meinem Namen und in dem anderer Künstler, deren Charakter dem meinigen ähnelt, wie Meister

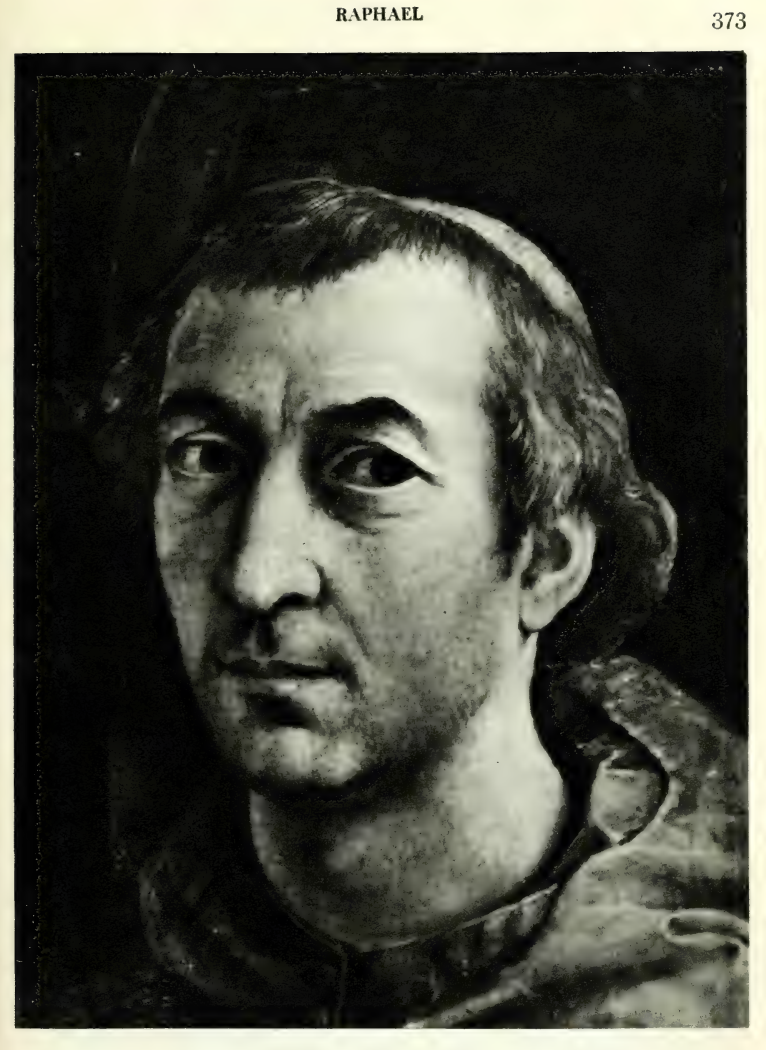
Francesco, einen Teil des Publikums bei Ihnen verklage. Von unzähligen falschen Gerüchten, welche über das Leben ausgezeichneter Meister verbreitet werden, findet keines so williges Gehör, als daß diese Männer bizarr in ihrem Benehmen und, wenn man ihre Bekanntschaft machen wolle, abstoßend und ungesellig seien. Und sie sind doch weiter nichts, als sehr natürlich in ihrem Auftreten. Alberne Menschen jedoch — ich rede hier nicht von den wenigen, die vernünftiger urteilen — halten sie für launenhaft und fantastisch. Nichts liegt dem Charakter großer Künstler ferner, als solch ein Vorwurf. Ich gebe zu, daß sich gewisse Eigentümlichkeiten der Maler nur da entwickeln können, wo eine Malerei existiert, d. h. in wenigen Ländern, wie in Italien, wo die Vollkommenheit hierin zu Hause ist, müßige Leute aber haben wahrlich unrecht, wenn sie von einem Künstler, der in seine Arbeiten vertieft ist, verlangen, er solle ihrethalben seine kostbare Zeit mit leeren Komplimenten vergeuden. Wenige genug treiben ihre Malerei gewissenhaft; die aber, welche einen Mann, dessen höchstes Ziel ist, seine Arbeit auf das sorgsamste zu vollenden, deshalb anklagen wollen, versäumen in höherem Grade ihre Pflicht, als die Künstler, welche keine Rücksicht darauf nehmen. Sind große Künstler zu Zeiten wirklich so in ihrem Betragen, daß sich nichts mit ihnen anfangen läßt, so ist das nicht, weil sie stolz sind, sondern weil sie nur sehr selten bei andern wahres Verständnis antreffen, oder weil sie ihren überlegenen Geist nicht durch unnütze Gespräche mit solchen Leuten erniedrigen wollen, welche nichts zu tun haben und sie nur aus ihrem beständigen tiefen Nachdenken herausreißen. Ich kann Ew. Exzellenz versichern, daß selbst Seine Heiligkeit mir manchmal langweilig und zur Last wird, wenn er mir mit der Frage kommt, warum ich mich nicht öfter im Vatikan sehen ließe. Wo es sich um Nebendinge handelt, glaube ich ihm mehr zu nützen, wenn ich zu Hause bleibe, als wenn ich bei ihm erscheine. Da sage ich ihm dann ohne Umschweife, ich zöge vor, nach meiner Weise für ihn tätig zu sein, als den langen Tag über bei ihm zu stehn, wie es viele andere machen.

Glücklicher Michelangelo, rief ich hier aus, von allen Fürsten verstehen es die Päpste allein, diese Sünde mit nachsichtigem Auge anzusehn.

Gerade solche Sünden sollten die Fürsten am ersten vergeben, nahm er von neuem das Wort; dann nach einer Weile fügte er

hinzu, ich darf sogar behaupten, daß die gewichtigen Dinge, mit denen ich beschäftigt bin, mir eine so große Freiheit gegeben haben, daß ich im Gespräche mit dem Papste, ohne daran zu denken, diesen Filzhut aufsetzte und mich ganz ungeniert mit Seiner Heiligkeit unterhalte. Das ist für ihn indessen durchaus kein Grund, mich hinrichten zu lassen, sondern er läßt mich im Gegenteil leben wie es mir beliebt, und gerade in solchen Momenten ist mein Geist am eifrigsten, ihm zu dienen. Sollte freilich jemand so verrückt sein, sich in eine künstliche Einsamkeit zu versetzen und, weil er darin einen Genuß findet allein zu sein, seine Freunde zu verlieren und alle Welt gegen sich aufzubringen, so hätten sie ein Recht, deshalb zu schelten, handle ich aber so aus natürlichem Gefühle und weil ich von meinem Handwerke dazu gezwungen bin oder weil mein Charakter alle gemachte Höflichkeit nicht vertragen kann, so wäre es die größte Ungerechtigkeit, mich nicht gewähren zu lassen, zumal da ich nichts von den andern verlange. Was fordert die Welt, soll man sich an ihrem leeren Zeitvertreibe beteiligen? Weiß sie nicht, daß es Wissenschaften gibt, welche einen Menschen ganz und gar in Anspruch nehmen, ohne auch nur dem kleinsten Teile seines Geistes die Freiheit zu lassen, sich in diese Zeittotschlägereien hineinzubegeben? Hätte er, wie ihr, nichts zu tun, meinetwegen, dann möge er des Todes sterben, wenn er nicht eure Etikette und Zeremonien beobachtet; aber ihr sucht ihn nur deshalb, um euch selber eine Ehre anzutun und es macht euch das innigste Vergnügen, daß er ein Mann ist, an den Päpste und Kaiser das Wort richten. Ich sage, der Künstler, dem daran liegt, den Anforderungen des unwissenden Volkes mehr als denen seiner Kunst ein Genüge zu tun, dessen persönliches Wesen keine Eigentümlichkeit, keine Seltsamkeit an sich hat, der nicht wenigstens im Geruche von dergleichen steht, ein solcher Künstler wird niemals eine superieure Natur sein. Schwerfällige, gewöhnliche Menschen findet man auch ohne Laterne an jeder Straßenecke durch die ganze Welt im Überfluß.

Hier schwieg Michelangelo und die Marquise nahm das Wort. Wenn die Freunde von denen Sie reden, noch wenigstens etwas von jenen Freunden des Altertums an sich hätten, so wäre das Übel eher zu ertragen. Als Apelles einmal in bedrängter Lage und krank war, besuchte ihn Agesilas und legte ihm heimlich eine Summe Geld unter das Kopfkissen. Seine alte Magd stand



KARDINAL LUDOVICO DE' ROSSI
Ausschnitt aus dem Gemälde „Papst Leo X."



DIE KREUZTRAGUNG
1517. Madrid, Prado

wie starr da, als sie hernach das Geld fand, er aber sagte lächelnd, das hat kein anderer als Agesilas getan, darüber brauchst du dich gar nicht zu verwundern.

Ich schalte hier ein, daß Michelangelo nicht reich war, aber auch nicht das Gegenteil. Er hatte stets eine Fülle von Aufträgen und empfing große Summen dafür. Für sein Jüngstes Gericht allein eine jährliche Rente von ziemlichem Belang.

Lattantio gab nun gleichfalls seine Gedanken zum besten. Die großen Maler, sagte er, würden mit keinem andern Sterblichen tauschen wollen. In ihrer Größe genügt ihnen ein geringer Gewinn, den sie aus ihrer Kunst ziehn. Das Genie eines großen Malers weiß, wie leer das Dasein und die Vergnügungen der reichen Leute sind, die sich für allein mächtig halten und deren Namen mit ihnen selbst aus der Welt geht, ohne daß ihnen auch nur eine Ahnung der Dinge aufgegangen wäre, die für den Menschen der Erkenntnis und der Beherzigung am würdigsten sind. Solche Menschen haben gar nicht gelebt. So viel Schätze sie auch gesammelt haben, das Genie erwirbt sich einen unsterblichen Namen durch seine Werke. Das Glück der Welt ist weder im Ganzen noch im einzelnen wünschenswert, deshalb eben hat das Genie vor sich selber die größte Achtung, daß es Wege einschlägt, die sich den Wünschen mittelmäßiger Geister nicht eröffnen, weil diese sie gar nicht zu sehn vermöchten. Ein Herrscher kann auf den Besitz seines Reiches weniger stolz sein, als der Maler auf die Macht, ein einziges auch nur von den geschaffenenWerken Gottes nachzubilden. Es ist jenem nicht leichter einen furchtbaren Feind zu überwinden, als diesem, eine Arbeit hinzustellen, welche völlig seiner Idee entspricht. Kaiser Maximilian, als er einen zum Tode verurteilten Maler begnadigte, sprach die denkwürdigen Worte, Grafen und Herzöge kann ich machen, Gott allein kann einen ausgezeichneten Künstler machen.

Geben Sie mir einen Rat, Messer Lattantio, sagte die Marquise als er geendet. Soll ich Michelangelo bitten, meine Gedanken über die Malerei ein wenig aufzuklären? Denn um uns zu beweisen, daß große Männer vernünftig und nicht in seltsamen Launen befangen sind, wird er uns hoffentlich keinen bösen Streich spielen, was er sonst wohl imstande gewesen wäre.

Madonna, antwortete Lattantio, Meister Michelangelo muß hier durchaus eine Ausnahme zugunsten Ew. Exzellenz machen

und uns seine Gedanken preisgeben, die er übrigens mit soviel Recht vor der Welt verborgen hält.

Ew. Exzellenz, antwortete Michelangelo, hat nur zu befehlen. Was ihr würdig erscheint, ihr zu Füßen gelegt zu werden: sie wird mich gehorsam finden.

Lächelnd fuhr Vittoria nun fort, da wir gerade bei diesen Dingen sind, möchte ich wohl wissen, was Sie über die niederländische Malerei denken, denn sie scheint mir frömmere Wege zu gehn als die unsrige.

Michelangelo beginnt sich nun auszusprechen. Was er sagt, ist in allem schön und richtig, da jedoch das Buch des Grafen Raczynsky überall zu haben ist, hebe ich nur noch einige Sätze hervor.

Die gute Malerei, sagt er, ist edel und fromm an sich, denn eine keusche Seele erhebt nichts mehr, regt nichts mehr zur Frömmigkeit an, als das mühsame Streben nach Vollendung. Sie streift an das Göttliche und vereinigt sich mit ihm. Die gute Malerei ist nur eine Nachformung seiner Vollkommenheiten, ein Schatten seiner Malerei, eine Musik, eine Melodie; und nur ein sehr lebendiges Verständnis kann überhaupt fühlen, wie groß hier die Arbeit sei. Deshalb wird sie so selten erreicht und so selten hervorgebracht.

Er geht nun die Malerei in den verschiedenen Ländern und die Kunstwerke Italiens durch, jedes Wort ist schlagend, und die Lektüre des ganzen Berichtes, von dem ich hier nur einen kleinen Abschnitt mitteile, gewiß jedem Kunstfreunde von Wichtigkeit.

Den letzten Satz finde ich besonders schön. Die Marquise, dies wird aus dem folgenden noch klarer, hält sich trotz der Höhe ihrer Anschauungen echt dilettantisch mehr an den dargestellten Gegenstand. Ihr ist ein frommes Gemälde eins, das einen heiligen Gegenstand darstellt, ihm eins, das der Maler in frommer Hingebung an die Schönheit der Natur geschaffen hat. Nur ein Künstler kann fühlen, worin beim Arbeiten die Frömmigkeit liegt. Er kann eine Blume in der Hand der Maria mit derselben Verehrung Gottes malen als ihr Antlitz, und wer einen leidenden Christus mit gramzerdrückten Augen und verschwollenen Stirnmuskeln malt, ist oft unendlich weiter von dem Göttlichen entfernt als ein anderer, der in Bescheidenheit dem Porträt eines Kindes den Hauch der Unschuld zu geben weiß, die er erkannt hat und tief empfindet.

Ein Zug der Kindlichkeit liegt in allem, was Michelangelo tat. Auch darin gleicht er wieder Beethoven, der hartnäckig, wie ein Löwe, keinen Widerstand duldete und sich dennoch so sanftmütig seinem Schicksal fügte, das ihn mißhandelte.

Die Trauer um ein vergeudetes Leben spricht sich erschütternd in seinen Gedichten aus. Stets erneut sich die Klage um die unnütz verlorenen Jahre, und jenen von Anfang an und von den größten Geistern wiederholten Ausspruch: der ist am glücklichsten, der bei der Geburt dem Tode am nächsten ist, macht er zum Schlusse eines der vielen Sonette, in die er seine Verzweiflung ausgießt.

Weh mir, weh mir, wenn ich gedenke
Meiner hingeschwundenen Jahre, und finde keinen
Unter so vielen Tagen, nicht einen der mein war.
Hoffnungen, die mich betrogen, vergebliche Sehnsucht,
Tränen, Liebe, feurige Glut und Seufzer,
(Neu ist mir nichts von dem, was die Menschen verblendet)
Hielten mich fest; und nun erkenn' ich's und lern' es;
Und vom Guten und Wahren ewig geschieden,
Geh' ich fort von Tage zu Tage weiter;
Immer höher wachsen die Schatten, tiefer
Sinkt mir die Sonne,
Und bald sink' ich zu Boden matt und kraftlos. –

Das mag er nach Vittorias Tode gedichtet haben. Man fühlt, daß er nun völlig einsam war. Doch während das tief in seiner Seele lag, blieb er unter den Künstlern der alte Herrscher und führte seine Arbeiten kraftvoll weiter. Diese nahmen einen immer größeren Umfang an. 1546 starb San Gallo und Michelangelo erhielt an seiner statt die oberste Leitung des Baues von Sankt Peter. Zuerst macht er Ausflüchte, er sei kein Architekt, endlich aber, als der Papst nicht mehr bat, sondern befahl, trat er das Amt an. Dr. Guhl teilt die darauf bezüglichen Briefe mit. In ihnen läßt Michelangelo seinem alten Feinde Bramante volle Gerechtigkeit zuteil werden. Außer dieser Tätigkeit, außer seiner Malerei, seiner Bildhauerei, ist er überall beschäftigt, wo es zu bauen gibt. Tore, Kirchen, Brücken, Befestigungen, Paläste werden nach seinen Angaben errichtet. Cosmo von Medici, Herzog von Toskana, der sich vergebens bemühte, den großen Mann in sein Vaterland zurückzuziehen, unternahm keinen bedeutenden

Bau, ohne ihm die Pläne vorgelegt zu haben. Einmal, im Jahre 1555, als Giulio der Dritte (Paul des Dritten Nachfolger) gestorben war, und Marcellus gewählt wurde, schien Michelangelo geneigt, Rom mit Florenz zu vertauschen, allein der bald eintretende Tod dieses Papstes und die Wahl Paul des Vierten änderte seine Entschlüsse. Er blieb an der Spitze der begonnenen Arbeiten, und sollte im folgenden Jahre schon Rom befestigen helfen, weil man einen Überfall der Spanier fürchtete. Als das spanische Heer dann wirklich heranrückte, floh Michelangelo ins Gebirge von Spoleto, wo er seinem Briefe an Vasari zufolge viel „Vergnügen aber auch großes Ungemach und große Ausgaben hatte."

Von seinen Werken zu reden, würde für mich einen Sinn haben, wenn ich in Rom oder Florenz schriebe, oder für ein Publikum, welches dort zu Hause ist. Ich bin es selbst nur in sehr geringem Maße. Aus den Mitteilungen Vasaris allein aber könnte sich auch derjenige, der keine Idee von der Bedeutung dieser Städte an sich und von ihrer Blüte zu Michelangelos Zeit hat, dennoch einen Begriff wenigstens davon machen, daß seine Tätigkeit die Grenzen weit überschritt, in denen sich heute ein großer Maler oder Baumeister bewegt. Wir fänden etwa einen Vergleich, wenn wir den heutigen Wirkungskreis der großen englischen Ingenieure dem seinen gegenüberstellten. Heute aber ist das höchste Ziel der Menschheit, welche baut und arbeitet, aus dem Geiste des Materials heraus zu bauen und in großartiger Einfachheit das Ungeheure zu konstruieren, damals fügte sich das Material dem Geiste des Menschen. Für uns haben jene Bauten einen Anflug von kolossaler Spielerei. Aber es werden wieder Zeiten kommen, wo man so denken und arbeiten wird. Damals verlangte man Schönheit, Pracht, geschmackvolle Größe. Man schmückte die Paläste mit grandiosen Fassaden, man dekorierte in ungeheurem Maßstabe. Cosmo ließ seinen ganzen Palast, bis in die geringsten Details, nachbilden und das Modell nach Rom senden, nur damit Michelangelo ein Auge darauf würfe und alles gutheißen möchte. Als der Herzog dann selbst nach Rom kam, besuchte er ihn und ließ ihn neben sich niedersitzen. Michelangelo hatte sich in diesen letzten Zeiten über den Verlust der florentinischen Freiheit äußerlich scheinbar beruhigt.

Cosmo liebte und ehrte ihn, mag auch die Eitelkeit ihr Teil daran gehabt haben. Wenn ein Fürst an Goethe Orden schickte,

wenn er heute Humboldt dekoriert, so ist die Ehre gleich auf beiden Seiten. Wir haben genug Andeutungen, aus denen die Höhe hervorgeht, auf die man Michelangelo stellte. Aber Neid und Feindschaft hefteten sich bis zuletzt an seine Fersen. Unter Paul IV. trat Pirro Ligorio unter die Zahl derer, die am Sankt Peter beschäftigt waren. Dieser sagte ganz laut, Michelangelo sei kindisch geworden, so daß dieser alles aufgeben und nach Florenz gehen wollte. Noch aus dem Jahre 1560 haben wir einen Brief an den Kardinal di Carpi, worin sich der sechsundachtzigjährige Greis über die Äußerung beklagt, als täte er seine Schuldigkeit nicht und in der bittersten Weise um seine Entlassung bittet. Er besaß nicht den Gleichmut Goethes, den ebenfalls fortwährend der Spott und Neid unfähiger Menschen begleitete, aber Goethe stand nicht auf dem Flecke, auf dem jener stand. Goethe repräsentierte gleichsam privatim die deutsche Literatur und Bildung seiner Zeit, geflissentlich als ein Mann welcher außerhalb der Dinge steht, Michelangelo repräsentierte der Welt und dem Papste gegenüber die echte Kunst, unablässig praktisch beschäftigt und stets von einem Kreise neuer Schüler umgeben, die sich mit jugendlicher Liebe an ihn anschlossen wie er sich ihnen. Er wußte genau von sich selber, wie hoch er stand. Er hatte es erfahren. Die Päpste, der Kaiser, der König von Frankreich, der Sultan, Venedig, Florenz, alle wollten sie ihn für sich besitzen. Alles gelang ihm, aber er kannte den Preis, um den es so weit gekommen war. Die gesamte Kunst seiner Zeit fühlte in ihm ihren Lebensnerv, mit der uneigennützigsten Liebe gab er sich den Menschen hin, er hatte Mut und Lust und die Kraft, zu gewähren, was man von ihm verlangte, wenn dann einzelne, die er übertraf und überblickte, ihm, der sich Felsen aus dem Wege geschoben hatte, Steine unter die Füße warfen, nicht, um ihn aufzuhalten, nur um sich selbst für einen Augenblick bemerklich zu machen, wenn ihn das zu Zeiten außer sich brachte, so finden wir seinen Unmut sehr natürlich, zumal bei einem zornigen aufbrausenden Naturell.

Nur noch zwei Briefe will ich hier erwähnen. An Vasari schreibt er 1556 über den Tod Urbinos, welcher in den florentinischen harten Zeiten als ganz junger Mensch in seine Dienste trat und bei ihm blieb. Auch Cellini spricht von ihm und seiner ungestümen Anhänglichkeit an den Meister. Er tut es da, wo er von seiner vergeblichen Sendung an Michelangelo erzählt, den er im

Auftrage Cosmos nach Florenz locken sollte. Michelangelo war außer sich über den Tod dieses Dieners. Obgleich er selber alt und kränklich war, pflegte er ihn und blieb die Nächte über in seinen Kleidern an dem Bette sitzen, in dem er krank lag.

Sechsundzwanzig Jahre hatte ich ihn bei mir, schreibt er, und fand einen unschätzbaren treuen Menschen an ihm. Und nun, da ich ihn reich gemacht habe und in ihm die Stütze und die Zuflucht meines Alters zu finden hoffte, ist mir keine andere Hoffnung geblieben, als ihn im Paradiese wiederzusehn. Daß dies aber geschehen werde, hat uns Gott durch den seligen Tod gezeigt, den er ihn hat sterben lassen, denn was ihn am meisten betrübte, war nicht, daß er sterben sollte, sondern daß er mich in dieser verräterischen Welt mit so viel Kummer allein zurücklassen mußte. Aber der größte Teil meines Selbst ist mit ihm fortgegangen, und es bleibt mir nichts als unendliches Elend übrig.

Der andere Brief ist aus dem folgenden Jahre und an Urbinos Witwe gerichtet, die er zufrieden redet, da sie sich auf einige seiner Anordnungen hin die Beleidigte zu spielen berechtigt glaubte. Michelangelo geht in die Details ihrer Häuslichkeit ein und versetzt sich ganz auf ihren Standpunkt, um ihr verständlich zu sein. Er war der Pate ihrer beiden Söhne. Er schrieb folgendermaßen:

Ich merke es wohl, daß Du böse auf mich warest, aber ich wußte den Grund nicht. Aus Deinem letzten Briefe glaube ich nun das Warum herausgelesen zu haben. Als Du mir die Käse schicktest, schriebst Du dabei, Du hättest mir noch andere Gegenstände schicken wollen, aber die Taschentücher seien noch nicht fertig gewesen, und ich, damit Du nicht durch mich in Unkosten kämest, antwortete Dir, Du möchtest mir nun nichts weiter schicken, sondern Dir lieber von mir etwas ausbitten, damit würdest Du mir die größte Freude machen, denn Du konntest ja wissen oder vielmehr Du hattest die Beweise davon in Händen, wie sehr ich den seligen Urbino, auch wenn er tot ist, noch immer liebe, und wie alles, was mit ihm zusammenhängt, mir am Herzen liegt.

Du willst hierherkommen oder mir den kleinen Michelangelo schicken, was dies beides anbelangt, so muß ich Dir schreiben, wie es bei mir im Hause aussieht. Michelangelo hierher zu bringen, kann ich Dir nicht wohl raten, da ich weder Frauen im Hause noch überhaupt einen Haushalt habe, und das Kind ist

noch in zu zartem Alter, und es könnte daraus Ärger und Unglück entstehen, dann aber kommt das noch hinzu, daß der Herzog von Florenz seit einem Monat etwa, Seine Gnaden, mich mit aller Gewalt wieder nach Florenz haben will, wo er mir die allergrößten Anerbietungen macht. Ich habe ihn nun um eine kleine Frist gebeten, damit ich hier alles in Ordnung bringen kann und den Bau von Sanct Peter in gutem Zustande zurücklasse, so daß ich wohl noch den Sommer über hierbleiben werde, um alle meine Angelegenheiten zu beendigen, wie denn auch die Eurigen Euer angelegtes Geld betreffend. Im Herbst ziehe ich dann für immer nach Florenz, da ich alt bin und keine Zeit habe, nach Rom zurückzukehren. Ich komme dann bei Euch durch, und wenn ihr mir den Michelangelo mitgebt, so will ich ihn in Florenz mit größerer Liebe halten als den Sohn meines Neffen Lionardo, und ihn lernen lassen, was ihn, wie ich weiß, sein Vater lernen lassen wollte. Gestern den 27. März empfing ich Euren letzten Brief.

Michelangelo in Rom.

Seine Briefe sind, wie man zu sagen pflegt, nur so hingeschrieben, dieser jedoch hat vor vielen andern einen ungezwungenen Ausdruck. Michelangelo schrieb wie er dachte, eins nach dem andern, ohne vorher bedachte Disposition. Überall, wo es darauf ankam, eine Meinung abzugeben, sagte er sie einfach und wahrhaftig heraus, oft jedoch so wahr, daß sie den Menschen unerträglich ward. Er sah scharf und urteilte wie er sah. Er scheint darin kein Mitleid gekannt zu haben. „Es ist wahrlich eine Pietà , deine Pietà anzusehn", sagte er zu einem Bildhauer. „Melde deinem Vater, die lebendigen Gestalten, die er mache, seien besser als seine gemalten", ließ er dem Francesco Francia durch dessen Sohn, einen schönen Knaben, zukommen. „Tizian hat eine gute Farbe, kann aber nicht zeichnen", bemerkte er ohne Rückhalt, als der Venezianer in Rom war und er ihn besucht hatte. Dagegen rief er vor den großen Bronzetüren des Ghiberti aus: „Diese Türen verdienten die Türen des Paradieses zu sein!" Mittelmäßige Menschen, die gar mit ihm zu wetteifern versuchten, besiegte er unharmherzig; die vornehmsten wie die geringsten behandelte er darin ebenso streng als sich selber, denn seine eigenen Werke kritisierte er am schonungslosesten. All diese Schärfe seines Urteils hätte durch seinen edlen Charakter, durch

seine Uneigennützigkeit ausgeglichen werden können, durch sein gewissenhaftes Verschmähen äußerlicher Ehre, allein es kam etwas hinzu: er sprach sich nicht nur mit rücksichtsloser Wahrheit aus, sondern er gab seinen Sätzen oft eine ironische Wendung, er ließ die Menschen fühlen, daß er ihnen nicht allein durch seine Kunst, sondern auch im Geiste überlegen war. Das vergibt niemand. Hierdurch hat er sich sein lebelang so vielen Haß zugezogen. Denn der Beleidigte hält sich mit verwundetem Stolze stets nur an das eine Wort und denkt nicht an den Sinn des ganzen Ausspruches, oder daran, daß nur die Sache und nicht seine Person gemeint war. Und was das Ärgste war, seine Bemerkungen blieben keine beißenden Spielereien, die man vergißt, sondern Wahrheiten, die einen Menschen zu Boden schlagen. Wenn er sagte: du verstehst nichts von der Malerei, so vernichtete er den, welchen es betraf. Er verstand keinen Spaß in seinem Handwerk. Als er die Decke der Sistina malte und sich dabei von andern Malern helfen ließ, traf er ohne Umstände eine Auswahl zwischen denen, die er brauchen konnte, und denen, die nicht fähig genug waren. Diese wies er zurück. Endlich schickte er sie alle miteinander fort und malte allein. Er hatte nur eine Rücksicht: die auf seine Arbeit.

So sehr sein Charakter jedoch zum Ernst neigte, so sehr er nur das Ideale anerkannte, — dies ging so weit, daß er selten oder nie ein Porträt machen wollte, weil ihm die Nachahmung einer Individualität zu geringe Arbeit schien —, so hatte er im Umgange doch nicht das Wesen eines finstern Philosophen. Es scheint sich da eine sehr natürliche Kehrseite gezeigt zu haben; er hatte an Gesang, Saitenspiel und lustiger Gesellschaft seine Freude, lachte von Herzen über das Lächerliche und war nicht bloß ironisch, sondern oft von gutmütigem Witz in seinen Gesprächen. Sein Charakter hat etwas derb Deutsches an sich, er hatte Humor; dies Wort, das von den Romanen kaum verstanden wird, paßt entschieden auf ihn in mancher Hinsicht. In einem seiner Sonette beschreibt er ausgelassen humoristisch, wie er auf dem Rücken liegend an der Decke der Sistinischen Kapelle malt, welche komische Figur er dabei abgebe; wir haben eine Reihe Ottaven von ihm, eine ironische Liebeserklärung enthaltend, worin er durch alle möglichen Vergleiche darstellt, wie die Geliebte ihm im Herzen sitze und nicht wieder heraus könne. Ganz naiv, als hätte sie ein unschuldiger alter Maler aus Deutsch-

land gemacht, ist die Komposition, welche den Raub des Ganymed darstellt. Ein Adler trägt den Jüngling empor und ist schon hoch mit ihm in den Lüften, unten auf der Erde aber ist sein treuer Hund zurückgeblieben, sitzt da, blickt ihm nach und heult mit dem Ausdrucke der Verwunderung und Angst jämmerlich zum Himmel auf. Vasari erzählt eine Menge kleiner Geschichten von ihm, deren Pointe allein in ihrer harmlosen Laune liegt, und aus denen man deutlich sieht, daß Michelangelo ein Leben führte, das einfach und natürlich, etwa dem gleich war, was man in München und Düsseldorf unter einem echten Künstlerleben versteht, wenn davon die Rede ist. Dabei war er aber ein Mann, der niemand über sich erkannte als den Papst, und dieser behandelte ihn fast wie seinesgleichen. Er hätte wie Diogenes sagen können: „Geh mir ein wenig aus der Sonne", und der, dem er es gesagt hätte, wäre zur Seite getreten als sei die Bitte ganz in der Ordnung. Er fand immer Naturen, die die seinige begreifen konnten.

Sein Jahrhundert war groß und jugendlich. Betrachten wir sein langes Leben, die Anzahl und die Dimensionen seiner Werke, seine äußeren und seine inneren Schicksale, den Anfang und das Ende seiner Laufbahn, so müssen wir sagen, daß in ihm ein Mann auftrat, der für eine gewaltige Laufbahn ausgerüstet ein Feld fand, das seiner Schritte würdig war, Menschen, die ihn liebten und verstanden, Fürsten, die ihn ehrten und benutzten, Ereignisse, durch welche jede Faser seiner Seele ausgebildet wurde. Dies Zusammentreffen einer großen Zeit mit einem großen Genius ist ein seltenes Glück; würde heute ein Mann geboren mit den gleichen Anlagen, mit so ungestümer Macht, er fände nichts von dem, was jener gefunden hat. Niemand weiß freilich, was geschehn wird und geschehn könnte. Man denkt an Parallelen wenn man so urteilt. Sagen wir also: hätte Beethoven andere Zeiten, andere Menschen getroffen, er würde sich vielleicht freier entfaltet haben; die Tiefe seines Geistes wäre nicht größer geworden, aber seine Seele wäre weniger oft von der Armut des Lebens gestört und gepeinigt worden. Unter Armut verstehe ich hier nicht den Mangel an Geld. Man ist zwar jetzt der Meinung, die Seltenheit großer Genies sei durch einen nationalökonomischen Fehler herbeigeführt worden, und man müsse die Leute unterstützen, um ihnen fortzuhelfen. Als wenn durch gutes Futter aus einem Dompfaffen eine Nachtigall würde.

Armut nenne ich bei Beethoven, daß er keinem Lorenzo, keinem Giulio, keiner Vittoria Colonna begegnete, daß ihn Fürsten, an die er sich wandte, nicht einmal einer Antwort würdigten, daß seine Konzerte teilnahmlos verlassen blieben, während Rossini das Publikum zur Begeisterung entzückte. Dergleichen erlebte der große Michelangelo, oder wie er allgemein genannt wurde, der göttliche Michelangelo nicht, sein Fahrzeug wandte sich nirgends durch enges Gewässer, wo es mühsam fortgestoßen wurde oder auf lange Zeiten stecken blieb, er hatte von Anfang an das weite Meer vor sich, er fuhr mit vollen Segeln, er bestand Stürme, aber er blieb doch stets im freien Ozean und flog allen den andern weit voran, welche der Furche folgten, die sein Kiel tiefeinschneidend gezogen hatte.

Eins aber blieb dennoch seinem Herzen versagt, das Gefühl des Glückes, das den geringsten Menschen oft in so hohem Grade zuteil wird. Er fühlte trotz allem, was ihm gelang, die Leere und die Trübsal des menschlichen Lebens, er sehnte sich, wie alle großen Geister, nach einer Freiheit, die dem Menschen nur einmal gewährt wird, in der Jugend, wo er die Knechtschaft des Daseins nicht empfindet. Nichts weiß Raphael von dieser Sehnsucht. Ihm teilte sich das Leben noch nicht. Himmel und Erde schwammen noch vereinigt vor seinen Augen, und über den Boden wandelte er wie über Wolken. Nirgends bedeckt ein Schatten die Seele seiner Schöpfungen. Auch da nicht, wo er das Schauderhafte darstellt. Es tritt grell und erschreckend auf, aber stets wie ein Spiel im höchsten Sinne, wie die Tragödien Shakespeares immer nur Spiele bleiben. Auf einem Blatte, das Marcanton nach seiner Zeichnung in Kupfer stach, sehen wir die Pest, il morbetto. Tot ausgestreckt, mit geschwollenen Zügen, liegt da ein Weib am Boden, ein nacktes Kind kriecht heran und greift nach ihren Brüsten, ein Mann beugt sich zu ihr herab, mit der einen Hand hält er sich die Nase zu, mit der andern reißt er das Kind fort. Hinter ihnen sitzt eine Gestalt, den Kopf stützt sie in die rechte Hand, mit der linken faßt sie sich über das Haupt, man sieht nur so wenig, und doch scheint der Tod ungeduldig neben ihr zu warten. Eine Hermensäule teilt das Blatt in das Innere eines Hauses und die Straße. Im Hause ist es finster, ein Mann hält eine Fackel tief herab, um zu leuchten. Auf dem Boden liegen drei gestorbene Kälber weich übereinander. Ein lebendes tritt mit gesenkt vorgestrecktem Kopfe schnop-

pernd näher, er wehrt es ab. Im Hintergrunde liegt ein sterbender Greis ausgestreckt, ein paar Nonnen stehen neben ihm.

Ich sehe das Blatt nie ohne eine Art von Schauder an, aber die Idealität der Auffassung erhebt mich über dies Gefühl, obgleich das Grauenhafte geflissentlich dargestellt ist. Man fühlt, der Künstler stand über dem allen. Er sah oder hörte von der Pest, in Gedanken standen ihm die Szenen lebhaft vor dem Blicke, er zeichnete sie nieder, und es war die Wahrheit, die er darstellte. Wohin er blickt, sieht er Bilder, er winkt: sie stehen ihm, und er malt sie ab. Glück und Schönheit, Glanz und Üppigkeit umgeben ihn, das ist die Luft, die seine Werke umschwebt, und stellte er auch das Fürchterlichste, Traurigste dar. Er arbeitet nicht wie Michelangelo an ernsten Gestalten, in deren Lächeln sogar der tiefe Gram sich einschleicht, der in des Künstlers Herzen von der verlorenen Freiheit seines Vaterlandes sprach.

Beide zusammen repräsentieren sie ihr Jahrhundert; Raphael den jugendlichen Übermut, die Fülle, die sonnige Frühlingsluft seines Lebens, Michelangelo die düstern Gedanken, die unter alle dem schlummerten, die dunkeln Kräfte, die fortglühend in der Tiefe den Boden einstweilen nur erwärmten, auf dem üppige Gärten blühten, ihn zuletzt aber zu einer toten Wüste verbrannten. Raphael lebte hoch zu Pferde und starb ehe die Rosen verblühten, deren Duft ihn berauschte, Michelangelo ging zu Fuße mit republikanischer Härte durch seine neunzig Jahre hin. Beide waren sie große Männer, wer ihre Werke sieht und von ihrem Leben hört, fühlt sich heute noch erwärmt durch das Feuer ihrer Seele und getröstet durch ihr Glück und ihr Unglück.

Eine von jenen Sagen, deren Ursprung niemand kennt, berichtet, Michelangelo habe sich in seinen letzten Jahren erblindet zum vatikanischen Herkulestorso führen lassen, um ihn zu betasten und so den Genuß der herrlichen Arbeit zu haben. Michelangelo arbeitete ruhig bis fast zu seinem letzten Tage, sein Auge blieb ungetrübt bis der Tod es schloß. Dennoch haben wir ein Sonett von seiner Hand, in dem er ausspricht, daß ihm die Malerei und das Arbeiten in Marmor keine Befriedigung mehr gewährten, daß er sich ganz in die Betrachtung der göttlichen Dinge versenken müsse, um glücklich zu sein. Es sind Verse von ihm da, in denen seine Gedanken so zum Gebete werden.

Laß mich Dich schauen, Herr, an jedem Orte,
Daß ich von Deinem Licht entflammt mich fühle,
Jed' andre Glut täuscht meinem Herzen Kühle,
Und mich entzünden einzig Deine Worte.

Dich ruf' ich an, Dich einzig ruf' ich an,
Du kannst in den vergeblich harten Kämpfen
Durch meine Reue diese Qualen dämpfen,
Die meine Kraft nicht überwinden kann.

Du weckst die Seele, die Du göttlich zwar,
Doch so gebrechlich legst in ihr Gefängnis,
Weckst sie zu dem, was ihr beschlossen war,

Nährst sie, hältst sie empor; o Herr, wenn Du
Sie nicht belebtest neu in der Bedrängnis,
Was gäb' ihr Kraft, was trüg' ihr Tröstung zu?

Er starb zu Rom im Jahre 1564. Sein Testament lautet sehr lakonisch. „Ich vermache Gott meine Seele, der Erde meinen Leib, mein Eigentum meinen nächsten Verwandten." In seinem Hause zu Florenz wird ein Brief aufbewahrt, worin Daniel da Volterra an Michelangelos Neffen schreibt, er möge, sobald er könne, nach Rom kommen. In einer Nachschrift aber bittet er ihn, keine Zeit zu verlieren und auf der Stelle abzureisen. Michelangelo hat noch selbst seinen Namen daruntergesetzt, das Wort Buonarroti jedoch konnte er mit zitternder Hand nicht zu Ende schreiben.

Sein Todestag ist 17. Februar. Der Leichnam wurde nach Florenz gebracht und dort feierlich begraben. Michelangelo liegt in Santa Croce, wo neben dem seinigen die Grabmonumente Dantes, Macchiavellis, Galileis und Alfieris stehn. Das Jahr, in dem er starb, ist Shakespeares Geburtsjahr.

RAPHAELS DISPUTA UND SCHULE VON ATHEN, SEINE SONETTE UND SEINE GELIEBTE

ANMERKUNGEN ZU PASSAVANT'S LEBEN RAPHAELS

Das Leben Raphaels von Passavant ist ein allgemein bekanntes Buch, das seinem Verfasser einen europäischen Ruf eingetragen hat. Was es Vortreffliches enthält und warum es so brauchbar und unentbehrlich sei, ist oft ausgesprochen worden. Allein die Arbeit hat auch ihre schwachen Seiten. Je verbreiteter sie ist, um so wünschenswerter muß erscheinen, daß das Verfehlte und Bedenkliche, das sie enthält, dargelegt werde. Passavant bespricht in der Vorrede die Leistungen seiner Vorgänger und nimmt keinen Anstand offen zu sagen, daß er sie teils voller Irrtümer, teils aus anderen Gründen für unzulänglich halte. Er hatte das Recht, ja die Pflicht, darüber frei heraus seine Meinung zu sagen, nun aber, da auch sein Werk eine historische Tatsache geworden ist, dürfen die, denen Raphael am Herzen liegt, sich über Passavant äußern.

Das Buch zerfällt in zwei Partien: die Lebensbeschreibung und den räsonierenden Katalog sämtlicher Werke. Diese zweite Abteilung, zugleich der zweite Teil des Werkes, zu dem vor einigen Jahren ein dritter, Nachträge enthaltender hinzukam, gibt dem Buche seinen Wert. In der neuerdings erschienenen französischen Übersetzung findet er sich bereichert und umgearbeitet. Zu seinem Lobe braucht weiter nichts gesagt zu werden; es ist ein Genuß, geleitet von ihm die Werke Raphaels der Reihe nach durchzudenken. Alles nur irgend Erreichbare findet sich hier zusammengestellt. Der erste Teil dagegen, die Lebensbeschrei-

bung, auch diese in der französischen Ausgabe durch geschickte Redaktion zu konziserer Form gebracht, erweckt Bedenken, deren Ausdruck und Begründung den Inhalt dieses Aufsatzes bilden.

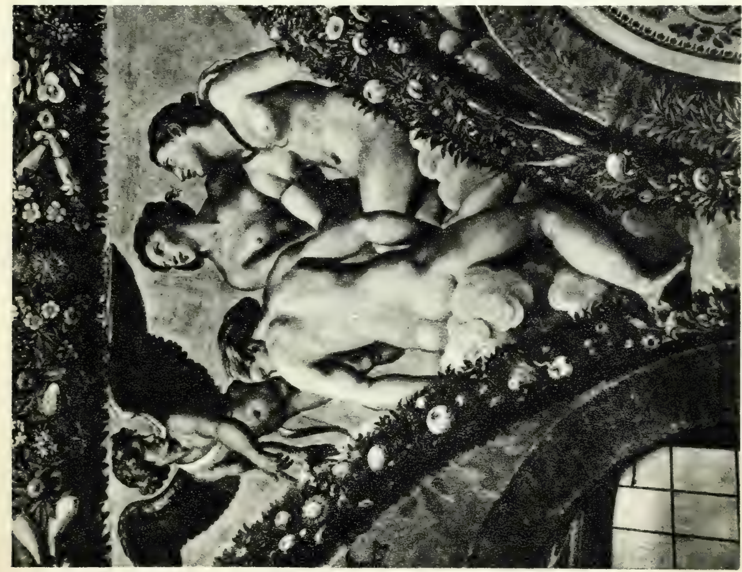
Passavant geht aus von Raphaels Heimat. Er stellt die Kunst von Urbino, die umbrische Schule, die Tätigkeit des Vaters, Giovanni Santi, mit großer Ausführlichkeit dar und als die Grundlage hin, auf der Raphaels Entwicklung beruhte. Seine Kindheit, seine frühste Jugend, die ihn immer wieder in die Vaterstadt zurückkehren läßt, das Leben am Hofe von Urbino, das Verhältnis zu Freunden und Verwandten dort, endlich die Tätigkeit unter und neben Perugino: dies alles nimmt ein Drittel der Lebensbeschreibung in Anspruch. Raphael wird, man möchte so sagen, von urbinatischem Gesichtspunkte aus geschildert, etwa wie man Schiller vom schwäbischen aus darstellen könnte, so daß was nach dem Verlassen der Heimat geschaffen wurde, gleichsam nur die spätere, glänzende Fortsetzung notwendiger Anfänge bildete. Hierin läge ein Mißgriff. Sehr begreiflich, daß Passavant, der eine Vorliebe für das Zarte, Fromme, Tiefgefühlte hat, diese ersten Stadien der Tätigkeit mit ihren zartesten Blüten und Früchten besonders liebte: dem unbefangenen Blicke muß dies insgesamt als unbedeutend verschwinden gegen das, was unter Giulio II. in Rom geschah. Giulio II. muß neben Raphael dastehen, neben ihm als der zweite Gründer eines neuen Roms; als dritter dazu Michelangelo. Alle Jugendeindrücke, alle Bezüge zu Perugino und Francia und dergleichen, so interessant ihre Verfolgung ist, haben nur zufälligen Wert. Goethe hat Beaumarchais, Rousseau, ja sogar die alexandrinische französische Komödie nachgeahmt, wie falsch aber, ihn aus diesen Anfängen genetisch sich entwickeln lassen zu wollen. Das Formelle tritt bei solchen Geistern ganz in den Hintergrund. Goethes echte Anfänge liegen im Erwachen Deutschlands zu freierer nationaler Kultur. Hier trat er zuerst mitarbeitend ein, bis er bald Mittelpunkt wurde. Zu ihm strömte hin, von ihm strömte aus. Diese Stellung nahm Raphael ein für Rom. Als er Rom betritt, beginnt er sich zu recken, die Brust atmet zum ersten Male die Luft, die ihr behagt, er wird ein anderer, er fühlt, wozu er berufen ist. Er trat mit großen Kräften eine ungeheure Erbschaft an und wußte sich ihrer würdig zu zeigen. Er identifizierte sich mit allem allmählich was in Rom geschah, um den Glanz dieses Wiederaufblühens zu erhöhen, und starb auf dem Schlachtfelde

gleichsam: an einem Fieber ging er zugrunde, das er sich bei seinen Vermessungen der antiken Stadt geholt. Das war die letzte große Mühe seines Lebens. Mit einer einzigen Wand im Vatikanischen Palaste beginnend, nahm er diesen bald ganz ein, schlug dazu die Peterskirche, breitete sich weiter aus in Häusern, Kirchen und Palästen und endete mit der ganzen Stadt, die er im Geiste in ihrer alten Herrlichkeit aufstellen wollte. Wie Michelangelo die Macht und den Untergang von Florenz personifiziert, so Raphael den kurzen Traum der neuen Weltherrschaft unter Giulio und Leo. Das allein kann den Hintergrund bilden seiner Gestalt, um alles, womit er sonst noch zusammenhängt, sinkt in Schatten. Er machte sich los davon. Während Michelangelo immer wieder nach Florenz geht, scheut sich Raphael vor Urbino. Rom war sein Element, wo er wie ein Fürst lebte, wo alle Maler ihm das Gefolge bildeten, wo er Reichtum erwarb, wo er das Leben genoß, wo er umkam.

Passavant macht zuweilen einen Ansatz, das darzustellen, allein er ist nicht imstande, Giulio oder Leo, Bembo oder Bibiena und die anderen ihrer wahren Natur nach zu schildern. Ich glaube kaum, daß er auch nur Guicciardini gelesen hat. Er sucht die Menschen so edel, milde, wohlgesinnt und bieder als möglich, die Verhältnisse glänzend und angenehm erscheinen zu lassen. Bei Raphael möchte er ein fast mädchenhaft zartes Wesen als den eigentlichen Grundzug durchführen, und verneint oder übergeht, was damit nicht stimmen will. Giulio II. führt er ein als Friedenbringer und Sittenverbesserer, Leo lobt er auf das wärmste: er ist ihm ein wohlwollender Fürst, der nur zuweilen, leider zu seinem eigenen Kummer und gezwungen durch seine Feinde, zu macchiavellistischen Mitteln genötigt wird. Über die Rovere und Medici scheint Passavant Näheres kaum zu wissen. Geschildert aber mußte werden der unbändige Ehrgeiz dieser Familien, der durch den Gegensatz gegen andere heroisch genug erscheint. Das Rom mußte dargestellt werden, wie es war, als Raphael erschien, und wie, als er starb. Wie die verkommene und unter den Borgias wüste Stadt, ein Konglomerat verbarrikadierter Räuberhöhlen, zu freierer Schönheit sich erhob durch die Rovere, wie Giulio II. Paläste, Häuser, Kirchen, Straßen baute, wie er alle Hebel ansetzte, Rom zu etwas zu machen, und ihm Leo X. darin nachzustreben suchte. Gezeigt mußte werden, wie das später verlief und die schönsten Jahre dieser Wiedererhebung die sind,

welche Raphael in Rom verlebte, und wie seine Tätigkeit mit allen jenen Bestrebungen zu tun hatte. Nicht daß ich meinte, die politischen und religiösen Händel dürften dabei in den Vordergrund treten wie bei Michelangelo. Raphael lag das alles ferne. Ich glaube nicht, daß er sich je darum gekümmert hat. Fehlen aber darf die Darstellung dieser Verhältnisse deshalb nicht, weil dadurch eben sein frohes, ganz den künstlerischen Interessen gewidmetes Leben im vollen Glanze heraustritt. —

Die literarischen Quellen für Raphaels Lebensgeschichte sind beschränkt. Um so genauer in sprachlicher Beziehung sowohl als in betreff ihres materiellen Inhaltes müssen die erhaltenen Dokumente betrachtet werden. Passavant ist hier nicht immer zuverlässig. Sein Hauptinteresse ist der Untersuchung der Werke zugewandt. Aber auch das andere durfte nicht fehlen. An einem anderen Orte bereits ist von mir nachgewiesen worden, daß die Beschuldigungen falsch sind, welche er gegen Michelangelo erhebt, den er im Gegensatze zu Raphael gelegentlich abtut und dabei eine Reihe Vorwürfe zusammenbringt, die sich einer nach dem andern als ganz und gar unbegründet nachweisen lassen. Der Irrtum entstand meistens aus mangelhafter Kenntnis oder falscher Benutzung der italienischen Quellen. Ich habe ebendaselbst gezeigt, daß Passavant in betreff der sogenannten Galatea Raphaels eine auf diesen Gegenstand bezügliche, berichtigende und von Rumohr anerkannte Schrift verurteilt, die er gar nicht gelesen hat. Ferner, es geht aus seinen Angaben nicht mit der nötigen Sicherheit hervor, ob er sie selbst fand oder nur aus zweiter Hand empfing. Pungileonis Elogio storico führt er in seiner Vorrede allerdings mit dem gebührenden Lobe an. Man verdanke, sagt er, dem Padre Pungileoni die wichtigsten Entdeckungen über Raphaels Voreltern und Jugendgeschichte. „Auch sonst trifft man in seinen Heften manche bis dahin unbeachtet gebliebene Notizen aus älteren und neueren Schriftstellern. Wenn das Büchlein auch in vielen Teilen mangelhaft ist, so müssen wir doch für das neue Gebotene uns zu großem Dank verpflichtet fühlen." Mir scheint, diese Dankbarkeit hätte so weit gehen können, daß nicht nur hier und da Pungileonis (nicht Büchlein, vielmehr beinahe 300 Seiten starkes) Buch zitiert, sondern überall angeführt worden wäre, wo diese Arbeit alleinige Quelle gewesen ist. Hätte Passavant dies Verfahren innegehalten, so würde unter die Mehrzahl seiner gelehrten Zitate, wenn nicht



AUS DEM ZYKLUS „AMOR UND PYCHE"
1518. Rom, Villa Farnesina



DIE HEILIGE FAMILIE
(„La Perla“.) Madrid, Prado

Feas Namen darauf Anspruch hatte, der Pungileonis gehört haben, von dem mit ungemeinem Fleiße eine Fülle von Material zusammengebracht worden ist, und dessen Buch künftig bei jeder neu erscheinenden Arbeit über Raphael billig mit den größten Ehren obenan genannt werden muß. Rumohr, dessen Buch von 1831 datiert ist, lernte Pungileonis Elogio storico (1829 in Urbino gedruckt) zu spät kennen und konnte nur während des Druckes einiges daraus nachtragen. Passavant stellt Rumohrs Leben Raphaels gleichfalls zu niedrig. Denn mag es den Erwartungen nicht entsprochen haben, welche, wie er sagt, der erste und zweite Teil der italienischen Forschungen, als deren dritter es erschien, erregten, und viel Willkürliches enthalten, immer bleibt es das beste, was von einem deutschen Schriftsteller über Raphael geschrieben worden ist, und wurde auf Grund einer Kenntnis der literarischen Originalquellen abgefaßt, die keinem anderen Autor in dieser Weise zu Gebote stand. Rumohr beschränkt sich darauf, das zu sagen was er selbst gedacht, und nur von den Werken zu reden, welche er selbst gesehen hat. Er schreibt einen Stil, der ihm einen Ehrenplatz unter den besten deutschen Prosaisten einräumt. Winckelmann in seinem kostbaren Fragmente über den Stil stellt auf, man müsse so schreiben, als wisse der Leser von den Dingen schon. Rumohr fehlt insofern gegen diese Regel, als er in der Tat nur für die schreibt, welche wirklich mit dem Thema völlig bekannt sind: sein Buch ist nicht geeignet, denen, die das Material noch nicht inne haben, genügende Kenntnis zu verleihen; für solche ist Passavants Arbeit eine viel zuträglichere erste Lektüre. Seine Darstellung entbehrt einer gewissen Anschaulichkeit, sie ist mehr eine höhere Kritik als umfassende Beschreibung, allein sie gibt für das äußerlich Historische sowohl als für die innere Entwickelung des Künstlers einen hohen und sicheren Standpunkt, und wird, so viel auch in der Folge geschrieben und entdeckt werden mag, niemals antiquiert und überflüssig erscheinen.

Erste Bedingung für den, der ein Leben Raphaels schreiben wollte, ist die genaue Bekanntschaft mit den gesamten Werken Vasaris. Auch diese verläßt Passavant zuweilen. Vasari erzählt im Leben Peruginos, wie dieser oft auf Bestellung gemalt habe, worauf mit den so entstandenen Werken dann nach auswärts Geschäfte gemacht worden seien. Er nennt einen Florentiner, Bernardo dei Rossi, welcher auf diese Weise an einem heiligen

Sebastian 300 Dukaten verdiente. Nun findet sich in dem Briefe Raphaels an seinen Oheim vom April 1508 die Stelle, wo er von einem Bilderbesitzer spricht, der ihm Aufträge bis zu 300 Scudi geben wolle für Florenz und für Frankreich „per qui in francia.“ Passavant bemerkt dazu: „Wahrscheinlich ist hier die Rede von Giovan Batista della Palla, welcher zu jener Zeit viele Kunstwerke in Florenz aufkaufte, um sie an Franz I. zu verhandeln. Siehe Vasari im Leben Fra Bartolomeos und des Andrea del Sarto.“ Daß Franz I. damals noch nicht König war und keine Bilder aufkaufen ließ, nebenbei. Jene Aufkaufereien della Pallas aber fallen viele Jahre später, sind gebrandmarkt, weil sie durch die üble Lage der Florentiner um 1529 ermöglicht wurden, und so auch von Vasari dargestellt worden. Beide von Passavant angeführte Lebensbeschreibungen hätten ihn, wenn er sie genau angesehen, hiervon überzeugen müssen, während ihm Peruginos Leben, wenn es ihm gegenwärtig gewesen, das Richtige geboten hätte, denn Vasari kommt darin zweimal auf diesen Handel zu sprechen, und die Stellen sind um so wichtiger, als sie für Peruginos Art zu arbeiten sehr charakteristisch sind. Überhaupt, was doch nahegelegen hätte, Passavant versäumt es, auf Perugino näher einzugehen, er zählt dessen Werke auf, sagt aber wenig über seine Entwickelung. Er behauptet, Michelangelo habe bei Perugino „hart gerügt“, daß er „ins Schmachtende und Süßliche“ verfallen sei. Michelangelo hat ihn goffo nell' arte genannt, was sich viel eher mit „roh und fabrikmäßig arbeitend“ übersetzen ließe und so auch für die letzten Zeiten Peruginos der Wahrheit entspricht. Passavant führt übrigens an einer anderen Stelle das goffo selbst an und übersetzt es mit „tölpelhaft und unwissend in der Kunst“, sagt auch, daß es darüber zur Klage vor Gericht gekommen, läßt aber aus, daß die Richter Michelangelo frei ausgehen ließen, während alle Schande auf Perugino zurückfiel.

Die von und über Raphael vorhandenen Briefe nimmt Passavant ohne weiteres als echt an, oder wo er Bedenken erhebt, zeigt er sich unselbständig und ohne genügende Sprachkenntnis. Den stärksten Beweis liefert der Empfehlungsbrief der Präfektin von Rom, mit dem versehen Raphael im Jahre 1504, bei seiner ersten Ankunft in Florenz eingetroffen sein soll. Weder weiß man nun woher dieses Schriftstück stammt, noch was aus ihm ward, es findet sich abgedruckt in einem Buche, dessen Ver-

fasser längst nicht mehr lebt und für dessen Zuverlässigkeit keine Probe vorliegt. Dazu enthält es eine Stelle, welches es von vornherein als gefälscht erscheinen läßt, denn Raphaels Vater, der 1504 bereits zehn Jahre tot war, wird darin als noch lebend angeführt. Die Stelle lautet: „E perchè il padre so che è molto virtuoso, ed è mio affezionato, e così il figliuolo discreto e gentile giovane, per ogni rispetto io lo amo sommamente." Zu deutsch: „Und weil ich weiß, daß sein Vater ein vortrefflicher, mir anhänglicher Künstler ist, und so auch der Sohn ein bescheidener, wohlerzogener Jüngling, so schätze ich ihn in jeder Beziehung im höchsten Grade."

Daß nun Raphaels Vater der in Urbino regierenden Familie sehr nahe stand, ist eine erwiesene Sache, und ebenso, daß besonders die herzoglichen Damen sich für Raphael selbst interessierten. Für diesen letzteren Punkt führe ich hier einen bis jetzt noch nicht herangezogenen Beweis an. Auf dem in der Bibliothek des Palastes Barberini in Rom befindlichen berühmten Plane der Stadt Rom aus dem Jahre 1560 las ich folgende Bemerkung, welche der Verfertiger des Planes, der mit seiner Arbeit ein Projekt verbunden hatte, Rom vor den häufigen Überschwemmungen zu schützen, in den diese Pläne erläuternden Worten vorbringt. Er will sagen, daß ohne hohe Protektion dergleichen unmöglich sei und führt Raphael an. „Ich bin der festen Überzeugung", schreibt er, „das seltene Talent Raphael von Urbino würde der Welt wenig bekannt geworden sein, wenn er sich nicht der Gunst und Unterstützung der tugendhaftesten Frau Isabella von Urbino zu erfreuen gehabt." Mit Isabella sollte wohl Elisabetta von Urbino, Guidobaldos Gemahlin gemeint sein. Es ließen sich noch andere aber bekannte Stellen beibringen, welche Ähnliches sagen.

Allein eben dies Verhältnis war genugsam festgestellt, so daß der moderne Verfasser jenes Briefes es deshalb gerade benutzen konnte. Rumohr wählt einen etwas seltsamen Weg, den Brief zu korrigieren. Er behauptet, die Konstruktion des „so che" sei für Raphaels Zeiten dem Brief- und Konversationsstile widersprechend und schlägt vor statt dessen „suo stato è" zu lesen, also „E perchè il padre suo stato è molto virtuoso, e così il figliuolo discreto etc.", wobei hinter figliuolo ein „sendo" hinzuzudenken sei. Und auf diesen bloßen Vorschlag hin erklärt Passavant das „so che" für „gezwungen und unrichtig", stellt Rumohrs Verbes-

serung als das Maßgebende hin und behandelt den Brief als echt. Rumohr irrt jedoch. Das „so che“ kommt ganz in dieser Sprachwendung zu Raphaels Zeiten vor, wie es heute vorkommt*). Wäre es aber falsch gewesen und eine moderne Wendung, so hätte schon deshalb die Vermutung viel näher gelegen, den ganzen Brief für modern zu halten.

Was mich nun in entscheidender Weise zu dieser Annahme bestimmt, ist der Umstand, daß der so früh eingetretene Tod des Vaters Raphaels erst in neuerer Zeit bekannt geworden ist, und daß man damals, als der Empfehlungsbrief der Präfektin zutage kam, noch den Glauben hegen mußte, der alte Giovanni Santi sei 1504 am Leben gewesen. Vasari nämlich läßt den jungen Raphael 1504 nach Florenz kommen, indem er dies Jahr ausdrücklich als dasjenige nennt, in welchem der berühmte Carton Michelangelos fertig ward, durch welchen Raphael nach Florenz gelockt worden sei. Er erzählt dann weiter, durch den Tod des Vaters entstandene Erbschaftsstreitigkeiten hätten Raphael wieder nach Urbino gerufen. Danach mußte also der Verfasser des Briefes, wenn von dem Vater darin die Rede sein sollte, diesen als lebend anführen, und tat es. Und dadurch verriet er sich.

Ich erwähne noch einiges aus den Briefen Raphaels selbst. Zuerst der im September 1508 an Francesco Francia nach Bologna geschriebene, gleichfalls im Originale nicht mehr vorhanden. Er enthält die verschiedenfach aufgefaßten Worte: „Pregovi a compatirmi e perdonarmi la dilatione e lunghezza del mio che per le gravi e incessanti occupationi non ho potuto sin hora fare di mia mano, conformo il nostro accordo; che ve l'avrai mandato fatto da qualche mio giovane e da me ritocco, che non si conviene. Anzi converriasi per conoscere non potere aguagliare il vostro.“ Passavant übersetzt: „Ich bitte Euch, Geuld mit mir zu haben und mir zu verzeihen, daß ich so lange säume, Euch das meinige zu senden (Porträt nämlich, das Raphael zu schicken versprochen hatte), allein die bedeutenden und unablässigen Beschäftigungen haben es mir bis jetzt noch nicht gestattet, dasselbe eigenhändig auszuführen, wie wir übereingekommen sind. Ich hätte es zwar von einem meiner Gehilfen malen lassen und dann die letzte Hand daran legen können, aber

*) Cf. Gaye II. 224. Oder Vasari V. 41. E chi ha pratica de' cervelli fiorentini, so che di questa non si farà alcuna maraviglia.

das geht nicht an. Im Gegenteil soll man wissen, daß ich das Eurige nicht zu erreichen imstande bin.“ Passavants französischer Übersetzer: „Car il faut qu'on sache que je suis incapable d'atteindre à la perfection du vôtre“. Guhl, in den „Künstlerbriefen“ ganz unverständlich: „Sondern vielmehr würde sich das Gegenteil schicken, um zu erkennen, daß ich nicht das Eurige zu erreichen vermag.“ Duppa (Life of Rafael): „It was proper that I should execute it with my own hand, to convince myself that I could not equal yours.“ Dagegen geben die neueren Herausgeber des Vasari in einer Note folgende Erklärung: „Ma poi trovo chel converebbe che io non lo facessi da me proprio, perchè verrei a confessare di non aver saputo agguagliare il vostro fatto da voi stesso.“ Das Gegenteil also von dem was Duppa sagt. Nun ist die Phrase allerdings so gedreht, daß man sowohl wie Duppa übersetzen als wie die Herausgeber des Vasari interpretieren kann. Denn es steht in unserem Belieben, ob wir hinter converriasi ergänzen wollen, Raphael habe das Porträt selbst arbeiten, oder es durch die Gehilfen malen lassen wollen, und ebenso ist das per conoscere je nach Gefühl mit „um zu erkennen“ oder „weil ich erkenne“ beide Male richtig übersetzt; per conoscere aber für per far conoscere zu nehmen, wie Passavant will, ist kaum zulässig.

Passavant benutzt den Brief aber noch weiter: er soll beweiweisen, daß Raphael, bevor er nach Rom berufen ward, von Florenz aus eine Reise nach Bologna gemacht habe. Er geht so weit, die Vermutung aufzustellen, die Bentivogli, die Herren von Bologna, hätten Raphael dahin berufen. Die Sache sei ganz außer Zweifel, Vasari rede nur deshalb nicht davon, weil er unvollständige Nachrichten gehabt. An sich ist es gleichgültig, ob Raphael damals in Bologna war, für seine künstlerische Entwicklung blieb die Reise jedenfalls ohne Folgen, allein handelt es sich darum, die einmal vorhandenen Daten für sein Leben genau zu prüfen und zusammenzustellen, so muß jedermann einsehen, daß die Hypothese nichts für sich hat als den guten Willen, einen Mann wie Francia, der zu den Leuten gehört, die Passavant besonders zusagen, mit Raphael in persönlicher Berührung erscheinen zu lassen. Gesagt dagegen hätte werden müssen, daß diese bologneser Expedition zuerst eine Idee Pungileonis war, der sie bescheiden genug vorbringt und dafür den Dank erntet,

hier übergangen zu werden. Auch muß ausdrücklich bemerkt werden, daß, wenn es in der französischen Übersetzung heißt, Raphael und Francia hätten sich gegenseitig ihre Porträts zu senden versprochen en souvenir des jours heureux qu'ils avaient passés ensemble (so nämlich lese man in Raphaels Briefe), dieser Brief auch nicht eine Silbe dessen enthält, was die französische Phrase ausdrückt. Im Gegenteil, wer Lust hätte, gerade daraus, daß die beiden Meister sich ihre Porträts sandten, zu schließen, sie seien sich persönlich nicht begegnet, könnte den ganzen Brief in diesem Sinne auffassen, ohne ihm Zwang anzutun.

Der Brief Raphaels vom 1. Juli 1514 handelt über Heiratspläne und bespricht die Vorteile, die Rom biete, im Gegensatz zu Urbino, wohin ihn die Verwandten gern zurückhaben möchten, um ihn dort zu verheiraten. „Sono uscito da proposito della moglie, ma per ritornare vi rispondo, che voi sapete che Santa Maria in Portico me vol dare una sua parente, e con licenza del Zio Prete (Raphaels Onkel, der Priester war) e vostra li promesi di fare quanto Sua Signoria voleva, non posso mancar di fede, s i m o p i o c h e m a i a l l e s t r e t t e, e presto vi avissaro del tutto; habbiate pazienza, che questa cose si risolva così bona, e poi faro, non si facendo questa, quello voi vorite." „Um jedoch auf das Heiraten zurückzukommen: Ihr wißt, daß Santa Maria in Portico mir eine Verwandte geben will. Mit Erlaubnis des Onkels und der Eurigen habe ich das Versprechen gegeben, den Wünschen Sr. Herrlichkeit zu Willen zu sein. Ich kann mein Wort nicht brechen; wir sind im Begriff, die Sache aufzulösen, Ihr sollt bald Nachricht haben. Geduldet Euch, bis wir in Gutem auseinander sind, hinterher, wenn nichts daraus wird, will ich tun, was Ihr wünscht." Passavant übersetzt im ersten Bande die unterstrichene Stelle: „Wir sind in größerer Verlegenheit als jemals", im dritten Bande gibt er eine neue Übertragung des ganzen Briefes, und die Stelle lautet nun wie die Guhls in den Künstlerbriefen: „Wir sind mehr als je dem Abschluß der Sache nahe", und dem entsprechend in der französischen Übersetzung: „nous sommes plus près ue jamais de la conclusion." Die Crusca erklärt essere o mettersi alle strette mit esser ridotto in gran pericolo, o all' estremo, essere oppresso. Diese Bedeutung hat der Ausdruck jedoch nur in bezug auf irgend etwas, wovon sonst die Rede ist, nicht an sich, z. B. „Per questo venuti alle strette,

non mostrandi gli avversarii pagamenti“ (Condivi, Vita di Michelagnolo c. 48), wo das Geldzahlen das Objekt ist über das es zum Bruche kam. Raphael, scheint mir, wollte sagen: „Wir sind zum Äußersten gekommen“, d. h., „wir sind im Begriff, die Sache aufzulösen“, dem auch das Folgende entspricht, da er den Onkel tröstet, er solle nur den Moment abwarten, wann der Bruch mit Bibiena geschehen sei. Passavants frühere Auffassung kam dem Richtigen also viel näher.

Und weiter in demselben Briefe: „e sapia che se Francesco Buffa ha delli partiti, che ancor io ne ho, ch'io trovo in Roma una Mamola bella secondo ho inteso di bonissima fama lei e di loro, che mi vol dare tre mila scudi d'oro in docta, e sono in casa in Roma che vale più cento ducati qui, che ducento là, siatene certo.“ „Und wißt, daß wenn Francesco Buffa Partien hat, ich deren auch habe, und daß ich hier in Rom ein hübsches Mädchen finde, vom besten Rufe, wie ich höre, und guter Familie, die mir 3000 Scudi mitbringt, Passavant fährt fort: „und ich wohne in Rom in einem Haus, welches hier 100 Dukaten mehr gilt als 200 dorten, dessen seid versichert.“ Guhl: „und ich wohne in einem Hause hier, welches hier 100 Dukaten mehr als 200 dort gilt, davon könnt Ihr überzeugt sein.“ Der französische Übersetzer läßt das e sono in casa in Roma ganz aus. Warum? star in casa heißt wohnen. Raphael führt als letzten Grund für seine römische Heirat an „und ich wohne in Rom! Denn 100 Dukaten h i e r sind mir lieber als 200 bei Euch.“ che steht für chè = perchè.

Ich gehe jedoch zu etwas Bedeutenderem über, und dies ist der Inhalt der beiden Gemälde Disputa und Schule von Athen, die ersten, welche Raphael in Rom malte, und die Passavant mit großer Vorliebe bis in die geringsten Einzelheiten zerlegt und erklärt hat. Seine Darstellung, basiert auf Belloris Auslegung, ist nicht nur allgemein rezipiert, sondern von anderen noch weiter ausgeführt worden, und die Annahme, daß Vasaris Explikation dieser beiden Hauptwerke Raphaels eine unbrauchbare sei, steht heute so fest, daß der Versuch seiner Rehabilitierung kaum erlaubt scheinen dürfte. Vorher jedoch erst einige Worte über die Zeit, zu der Raphael in Rom anlangte.

Passavant sagt, wir seien ohne alle Nachricht darüber, „nur so viel wissen wir, daß er um die Mitte des Jahres 1508 in Eile Florenz verließ, dem Rufe nach Rom folgend, um in den Dienst

des Papstes zu treten“. In der französischen Übersetzung wörtlich dasselbe.

Daß Raphael in Eile aus Florenz fortging, steht allerdings bei Vasari, daß dies aber in der Mitte des Jahres 1508 geschehn sei, ist eine bloße Vermutung Passavants und durchaus nichts, wovon sich sagen ließe, wir wissen es. Auch ist es unrichtig. Raphaels letzte Spur in Florenz gewährte der bekannte heute in Rom befindliche Brief, der einzige von allen längeren Briefen seiner Hand, der wirklich im Original noch vorläge und der, datiert vom 21. April 1508, nach Urbino adressiert ist, um von dort ein Empfehlungsschreiben an den Gonfalonier zu erhalten. (Nebenbei die Frage: wenn Raphael bereits 1504 eine Rekommandation an denselben Gonfalonier Soderini mitbrachte, wozu jetzt eine neue?) Dieser Brief zeigt, daß es Raphael sehr um Arbeit zu tun war, und es ist wohl erlaubt, seine Berufung nach Rom damit in Zusammenhang zu bringen, denn bereits zu Anfang des folgenden Monats muß er dort angelangt sein, wie sich, insoweit überhaupt bei solchen Kombinationen das Wort Sicherheit zu brauchen erlaubt ist, mit Sicherheit nachweisen läßt. Es bedarf dazu nur eines Blickes auf längst bekannte Schriften und Dokumente.

Condivi schreibt im Leben Michelangelos folgendes: „Nachdem Michelangelo dieses Werk (die Statue des Papstes zu Bologna) vollendet hatte, kam er nach Rom, wo der Papst sich seiner bedienen wollte. Da nun einmal feststand, daß am Grabmal nicht weitergearbeitet würde, so ward von Bramante und anderen Nebenbuhlern Michelangelos Giulio in den Kopf gesetzt, er solle die im Vatikanischen Palaste befindliche Sistinische Kapelle von ihm ausmalen lassen, er werde ohne Zweifel ein Wunderwerk zustande bringen. Sie taten dies aus doppelter Hinterlist. Einmal, um den Papst von der Bildhauerei abwendig zu machen, und dann, um ihn gegen Michelangelo, der, wie sie sicher rechneten, den Auftrag ablehnen würde, aufzubringen. Übernähme Michelangelo die Arbeit jedoch, rechneten sie weiter, so würde er gegen Raphael um ein gutes Stück zurücktreten, den sie aus Haß gegen Michelangelo in jeder Art begünstigten. Und darin hatten sie ganz recht, daß Michelangelos Hauptstärke in der Bildhauerarbeit lag. Auch suchte dieser, der bis dahin in Farben noch nichts geleistet hatte, und der sehr wohl wußte, wie schwierig es sei, eine Wölbung auszumalen, mit

aller Gewalt die Sache abzuschütteln, indem er Raphael vorschlug, und sich damit entschuldigte, daß das Malen seine Kunst nicht sei, und daß er nichts leisten werde. Und es kam fast so weit, daß der Papst in Zorn geriet!“ Dies Condivis Worte.

Nun wissen wir aus der im Britischen Museum vorhandenen Quittung Michelangelos, daß er am 6. Mai 1508 die Arbeiten für die Sistina begann. Raphael muß demnach jedenfalls vor dem 6. Mai in Rom anwesend gewesen sein. Befand er sich am 21. April aber noch in Florenz und rechnet man die Reisezeit ab, so läßt sich danach der kurze Zeitraum, innerhalb dessen seine Ankunft erfolgt sein muß, genau angeben.

Nichts gegen sich hat die Vermutung, daß Raphael habe in Rom die Arbeiten, für die er besonders berufen worden war, nun auch alsbald in Angriff genommen, und so dürfen wir ihn genau zu derselben Zeit, wo Michelangelo mit den Malereien in der Kapelle Sistina beginnt, mit der Disputa in der Camera della Segnatura beschäftigt zu denken.

Über diese erste römische Arbeit nun lesen wir in Raphaels Leben: „Raphael malte einen Himmel mit Christus und der heiligen Jungfrau, Johannes dem Täufer, den Aposteln, den Evangelisten und Märtyrern auf dem Gewölk, mit Gottvater, der auf alle den heiligen Geist herabsendet, besonders aber auf eine unendliche Zahl von Heiligen, welche unten die Messe schreiben*) und über die auf dem Altar stehende Hostie verschiedene Meinungen aussprechen.“ So übersetze ich disputano, denn „zanken“ liegt nicht notwendigerweise in dem Worte. „Unter ihnen befinden sich die vier Doktoren der Kirche, um sie her unendliche Heilige, darunter Dominicus, Franciscus, Thomas von Aquino, Bonaventura, Scotus, Niccolo de Lira, Dante, Fra Girolamo (Savonarola) von Ferrara und alle christlichen Theologen und viele Porträts, und in der Luft sind vier Kinder, welche die Evangelien geöffnet halten; kein Maler wäre imstande, etwas Reizenderes, Vollendeteres als diese Gestalten zu schaffen.‘

„In der Luft sind, in einem Kreise sitzend, jene Heiligen dargestellt; eine Lebendigkeit der Farbe, als lebten sie, Verkürzungen, als träten sie rund hervor oder zurück, geschmackvoller Wechsel der Kleidung, schöner Faltenwurf der Gewänder und dabei ein Ausdruck der Köpfe, welcher eher himmlische als irdische Wesen in ihnen erblicken läßt. So das Antlitz Christi, dessen Milde

*) che sotto scrivano hat die erste Ausgabe statt sottoscrivano.

und Frömmigkeit den sterblichen Menschen die der Malerei innewohnende göttliche Kraft beweist. Denn Raphael war es von der Natur gegeben, die Köpfe, die er malte, so zart und lieblich zu bilden, wie auch die Mutter Gottes zeigt, die, mit auf die Brust gelegten Händen ihren Sohn betrachtend, niemandem ihre Gnade versagen zu können scheint. Dann aber wieder läßt er in erhabener Würde die Patriarchen in ihrer Altertümlichkeit, die Apostel in ihrer Einfachheit, die Märtyrer in ihrer Festigkeit thronen. Noch größere Kunst aber zeigte er in den heiligen Doktoren des Christentums, die zu sechsen, zu dreien oder zu zweien, einer gegen den anderen, ihre Meinungen vorbringen. Man sieht, wie eine gewisse Neugier und zugleich Mühe die Wahrheit zu finden in ihnen waltet, sie zweifeln, sie machen Bewegungen mit den Händen, merken auf, runzeln die Stirn oder brechen in Erstaunen aus. Nur die vier Doktoren der Kirche nicht, diese, erleuchtet vom heiligen Geiste, enträtseln mit den heiligen Schriften den Inhalt der Evangelien, welche die beflügelten Kinder in der Luft tragen.“ So weit Vasari. Einen Namen gibt er dem Gemälde nicht. Dennoch scheint die Benennung Disputa zu seinen Zeiten für solche Darstellungen gebräuchlich gewesen zu sein, denn er berichtet an anderer Stelle (XII. 16. ed. Lemonnier) von lebenden Bildern, welche eine Künstlergesellschaft in Florenz arrangierte und unter denen auch eine Disputa der Philosophen über die Dreieinigkeit mit geöffnetem Himmel und Engelchören vorkommt. Vasari ließ bei Raphaels Gemälde wohl die ausdrückliche Bezeichnung fort, weil sie sich von selbst verstand.

Was dieses Werk Raphaels vor anderen ähnlicher Art auszeichnet, ist die ungemeine, aufs sprechendste ausgedrückte Aufgeregtheit der versammelten Menge. Man hat jedoch einen Streit über geistliche Dinge für einen im höheren Sinne des Wortes zu gemeinen Moment gehalten, als daß um seinetwillen eine so tiefergreifende Bewegung sich solcher Männer hätte bemächtigen dürfen. Es sei unmöglich, daß es sich hier um einen Zank handeln könne. Viel Höheres sei dargestellt: die ganze Theologie der katholischen Kirche finde sich symbolisch in den Personen ihrer höchsten Geister aufgebaut; und in diesem Sinne hat man die Bewegungen der einzelnen nicht als von einem allen gemeinsamen, momentanen Gefühl erweckt gelten lassen wollen, sondern ihren Gesten, jedem für seine Person allein, die höchste Bedeu-

tung untergelegt. Jeder dieser Männer drücke durch seine Bewegung seine Stellung aus zur Wahrheit der katholischen Kirche, argumentierte man. Und indem von dieser Idee dann wieder rückwärts geschlossen wurde, hat man auf die Körperbewegungen hin allen den hier sichtbaren Personen historische Namen beigelegt. Und so ist aus dem Bilde ein theologisches System geworden, gleichsam die verkörperte Idee des Katholizismus. Passavant in seinem Leben Raphaels und J. W. J. Braun in einer besonderen Schrift über Raphaels Disputa (Düsseldorf 1859) sind darin am weitesten gegangen. Zwar weichen beide, wie auch die anderen, die sich in dieser Materie versucht haben, voneinander ab in einigen Punkten der Erklärung, stimmen darin aber sämtlich überein, daß der eigentliche Sinn des Gemäldes von Vasari verkannt und sogar unter den namentlich angeführten Männern einige genannt worden seien, die gar nicht auf dem Bilde befindlich wären.

In hohem Grade befestigt erschien diese Ansicht ihren Vertretern durch einen außerhalb des Gemäldes liegenden Grund. Die auf den anderen drei Wänden der Camera della Segnatura ausgeführten Gemälde nämlich stellten ihrer Idee nach die Philosophie, die Poesie und Jurisprudenz dar. Somit fiel der Disputa wie von selber die Bedeutung der Theologie zu. Man nahm an, der Papst habe das höhere geistige Dasein der menschlichen Natur in jene vier Strömungen zerlegt und als ein Ganzes in diesem Gemache ausdrücken wollen, und da es natürlich erschien, daß ein solcher auf Befehl des Oberhauptes der Christenheit aufgenommener Gedanke bei seiner Ausführung nicht dem einsamen Gutdünken eines unstudierten jungen Malers überlassen bleiben durfte, so glaubte man, weitergehend, den Einfluß der ersten in Rom befindlichen geistigen Autoritäten bei Schaffung dieser Gemälde voraussetzen zu müssen. Und so erscheint Raphaels erstes Auftreten in der Stadt im Glanze freundschaftlich höheren Verkehrs mit der Blüte der damaligen Gelehrsamkeit: ein bei der Beschreibung seines Lebens gern und reichlich ausgebeuteter Umstand.

Was den spezielleren Inhalt jener modernen Deutungen der Disputa anlangt, so ist er hier von keiner Wichtigkeit. Es genüge, daß man Heiden, Juden, Judenchristen, Ketzer, Repräsentanten der christlichen Nationen Europas und mehr dergleichen darauf entdeckt und mit einiger Bestimmtheit bezeichnet hat. Gesagt

aber muß werden, daß man zu diesen Annahmen nicht nur durch keine Silbe Vasaris, sondern auch durch keine Mitteilung anderer Schriftsteller des 16. oder 17. Jahrhunderts berechtigt war, daß vielmehr lediglich einer rein theoretischen, die Komposition an sich ergreifenden Anschauung Folge gegeben ward. Verbürgt sind nur die Personen, welche aus ähnlichen Darstellungen oder aus den auf das Gemälde selbst aufgeschriebenen Namen zu erkennen sind, wie die Kirchenväter und einige Päpste; oder wie Dante und Savonarola, die sich aus der Porträtähnlichkeit als mit Vasaris Angaben identisch weisen.

Raphael ging nach Vollendung der Disputa an das ihr gegenüberliegende Wandgemälde, das, wenn auch von geringerer Erhabenheit dem Gegenstande nach, sie dennoch durch Freiheit der Bewegung in den Gestalten und durch den Reichtum der Komposition weit übertrifft. Dieser Unterschied ist es, der uns die Berechtigung gibt, Vasaris Worten entgegen die Disputa als die frühere und die Schule von Athen, dies der Namen, unter dem die zweite Arbeit berühmt ist, als die nachfolgende Schöpfung anzunehmen. Vasari läßt Raphael mit der Schule von Athen beginnen: auch ich glaube, daß er darin irrt, jedoch bei diesem Werke soll Vasari noch mehr verbrochen haben. Denn während man bei der Disputa seine Erklärung nur ausgedehnt hat und ihm nichts als Unwissenheit zum Vorwurf machte, findet man in der Schule von Athen absolut andere Dinge dargestellt als er will, und gibt ihm die Frucht seiner an vielen Stellen seines Buches allerdings gar nicht zu leugnenden Ungenauigkeit nirgends saurer zu kosten als bei dieser Gelegenheit.

Die Schule von Athen bildet schon durch ihren kräftigen Schatten einen Gegensatz zu der lichten Freundlichkeit der Disputa. Wir blicken in das Innere eines tempelartigen Gebäudes hinein, mit in den Hintergrund sich verlierenden hohen und dunklen Bogengängen. Es erhebt sich auf einem breiten, das ganze Gemälde quer durchziehenden Unterbau, zu welchem Stufen hinanführen. Ganz im Vordergrunde des Bildes, zu Füßen dieser Treppe, sehen wir zur Rechten wie zur Linken zwei in sich abgeschlossene Gruppen von Gestalten; dann auf der Höhe der Treppe und in deren Mitte zwei Männer, in ruhigem Streite, wie ihre Handbewegungen anzudeuten scheinen, umgeben von anderen, an die sich abermals andere anschließen, und so, indem sich diese Menge nach beiden Seiten in den Rahmen verliert, er-

scheint der ganze Raum von Figuren erfüllt. Auch auf den Stufen der Treppe erblicken wir einige Gestalten, fast alle aber in Bewegung zu den beiden mittelsten hingewandt, indem sie entweder wirklich auf sie zueilen, oder auf sie deuten, oder andere auf sie hinlenken, deren Aufmerksamkeit abgezogen ist. Nur die Nächsten stehen ruhig um sie her und haben die Blicke auf sie gerichtet.

Von diesen beiden in der Mitte stehenden, sie nehmen zugleich gerade unter dem Bogen des Gebäudes die Mitte ein, ist der eine ein Greis mit herabwallendem Bart und Haupthaar. Der Scheitel ist kahl. Mit aufgehobenem rechtem Arme und Zeigefinger deutet er zur Höhe; unter dem linken Arme trägt er ein Buch. Der neben ihm, um ein geringes mehr vortretend, scheint dagegen im besten Mannesalter, mit kurzem, dichtem, dunklem Haupt- und Barthaar. Ein Buch, auf dessen oberen Rand er die linke ausgestreckte Hand gelegt hat, stützt er auf den Schenkel des linken Beines, während die uns entgegengestreckte Rechte mit ausgebreiteten Fingern, deren Inneres dem Boden zugekehrt ist, einen Gegensatz zur himmelzeigenden Bewegung des anderen anzudeuten scheint. Rechts und links in den Nischen der breiten Pfeiler, welche die Wölbung des Baues tragen, stehen die Statuen des Apollo und der Minerva, und unter denselben sind Basreliefs mit mythologischen Begebenheiten angebracht.

Von den beiden Gruppen im Vordergrund zeigt die zur Rechten einen mit dem Zirkel in der Hand zu einer auf dem Boden liegenden Tafel gebeugten Mann mit nacktem Scheitel, dessen Demonstration mehrere Jünglinge umher mit dem höchsten Erstaunen verfolgen, während zwei ehrwürdige Gestalten in langen Gewändern, die eine mit einer Krone auf dem Haupte, Kugeln in den Händen tragen. Die Gruppe auf der linken Seite des Gemäldes dagegen zeigt als Mittelpunkt einen zu Boden hockenden Alten, eifrig bemüht, in ein auf seinem Knie ruhendes Buch zu schreiben, und zwar von einer Tafel ab, welche ein schöner, engelartiger Knabe vor ihn hin auf die Erde gestellt hat, während ihm zugleich etwas zuzuflüstern scheint.

Hinter ihnen ein Gedränge von Volk, alle in Aufregung, zu erhaschen, was der Alte in sein Buch schreibt, Männer, Kinder, eine Frau, ein Greis, der nachschreibt, ein Mann, der, sich weit überbeugend, darin zu lesen sucht, und nah am Rande des Gemäldes eine Säulenbasis, die einem mit Laub bekränzten Manne

als Lesepult dient, während ein Alter, der wie ein Großvater ein Kind auf dem Arm trägt, ihm zuhört.

Auf der anderen Seite des schreibenden Alten mit dem Engel aber die Gestalt eines Mannes, der seinem ganzen Habitus nach, gleich jenem vorhin genannten in der Mitte oben, etwas jugendlich Kräftiges an sich trägt. Er stützt, wie er, ein Buch auf den Schenkel des einen, auf einen Steinblock tretenden Beines und deutet mit der Rechten hinein, während er auf den schreibenden Greis unter sich mit gesenktem Kopf hinblickt. Zwischen beiden, ein wenig zurück, ein schöner, in seinen Mantel gehüllter Jüngling, mit gescheiteltem, lang herabhängendem Haare, auf die Brust deutend mit der Linken und von der Seite blickend, als wäre er im Spiegel gemalt. Die äußerste Gestalt dieser Gruppe aber, nach der Mitte hin, ist ein auf der Erde sitzender in sich versunkener Mann. Er hat den linken Arm auf einen Steinwürfel neben sich mit dem Ellenbogen aufgesetzt und lehnt das Haupt auf die umgeknickte Hand, während die andere mit einem Griffel auf einem Blatte Pergament ruht. Zwischen diesem und der Gruppe drüben hindurch sieht man auf die Stufen die zu dem Gebäude hinanführen einen in einem Buche lesenden Greis lang hingestreckt, auf den ein jüngerer, der die Treppe hinansteigt einen anderen hinzuweisen sucht, welcher sich jedoch den beiden in der Mitte zugewandt hat. —

Vasari sagt, dargestellt sei, wie die Theologen die Philosophie und Astrologie mit der Theologie vereinigten, una storia quando i teologi accordano la filosofia e l'astrologia con la teologia. Alle Weisen, savi, der Welt seien da zu sehen, wie sie in verschiedener Weise disputierten, disputano, dasselbe Wort wie bei der Disputa; von den beiden in der Mitte sei der eine Aristoteles mit der Ethik in der Hand, der andere Plato mit dem Timäus; der auf den Stufen liegende Diogenes. Unten rechts bezeichnet er die Porträts des jungen Herzogs von Mantua, Raphaels selber und Bramantes. Die eine der beiden Gestalten mit den Kugeln nennt er Zoroaster. Von der Gruppe links wird gesagt, daß es die Evangelisten seien, auf deren Antlitz sich Aufmerksamkeit und scharfsinnige Genauigkeit (accuratezza) höchst natürlich ausgedrückt finde; der schreibende Alte Matthäus, im Begriff, die auf der von einem Engel gehaltenen Tafel befindlichen astrologischen Figuren, welche ihm von der Gruppe drüben zugesandt wären, auszulegen.

Diese Behauptung, daß wir die Evangelisten vor uns hätten, hat Vasari hier wohl zumeist um seine Autorität gebracht. Es sei eine völlige Verwirrung bei seinen Erklärungen eingetreten, sagt man, er bringe Dinge aus dem einen ins andere Gemälde. Was denn hier die Evangelisten sollten? Und indem man ihm ohne weiteres den höchsten Grad von Konfusion zum Vorwurf macht, hält man sich für berechtigt, was er sagt, als Unsinn zu beseitigen, und ist mit der Geschichte der griechischen Philosophie in der Hand so gründlich zu Werke gegangen, daß man deren Entwickelung in systematischer Folge, sogar der Chronologie nach stimmend, wie Passavant nachweist, hier dargestellt gefunden und fast keine der etwa fünfzig Personen ohne vollwichtigen griechischen Namen gelassen hat. Gelehrte Männer versuchten daran ihren Scharfsinn. Natürlich wiederum mit erheblichen Abweichungen untereinander, der Hauptsache nach indes derselben Meinung. Diogenes auf der Treppe, so wie Plato und Aristoteles in der Mitte, auch Zoroaster bleiben als ausgemacht bestehen. Sokrates läßt sich in der Tat an der Ähnlichkeit erkennen. Der ihm gegenüberstehende Jüngling mit Helm und Panzer trägt bereits den doppelten Namen Alexander und Alcibiades. Der von Vasari Matthäus genannte schreibende Alte wird zu Pythagoras, der Engel mit der Tafel vor ihm zu seinem Sohne, einer der anderen Evangelisten zu Herakleitos dem Dunkeln, der lesende Mann an der Säule des Weinlaubes wegen, mit dem er bekränzt ist, zu Epikur usw. Und ausgehend wieder von der tiefen Kenntnis der griechischen Philosophie, ohne welche dergleichen doch unmöglich durchzuführen war, haben gelehrte hochstehende Freunde dem Künstler all die gelehrten Angaben zutragen müssen.

Wer wollte in Abrede stellen, daß diese Erklärungen, deren wir eine frühere und eine spätere von Passavant, eine von Trendelenburg, eine von Braun besitzen, oft sehr geistreich erfunden und plausibel dargestellt worden sind? Warum auch könnte Vasari nicht geirrt haben, da er es so oft getan? Entspräche das Gemälde nicht in der ihm von den neueren untergelegten Bedeutung, der Höhe der klassischen Studien, die zur Zeit seiner Entstehung in Italien blühten? Wir wissen, wie geläufig dem damaligen Publikum die Geschichte der griechischen Philosophie war. Sagt nicht Vasari wiederum selbst, alle Weisen der Welt seien hier dargestellt, und ergibt sich aus dem gegenüberliegen-

den, die Theologie bedeutenden Gemälde nicht als der einfachste Gedanke, hier sei die Entwicklung der heidnischen Philosophie zu malen aufgegeben worden? Es könnte so scheinen. Aber was mich zuerst zweifeln ließ an den Auslegungen der Modernen, war dieser supponierte Gegensatz zwischen christlicher Theologie und heidnischer Philosophie, der, soviel ich die Zeiten Giulio II. kenne, in solcher Schärfe für sie fast eine Unmöglichkeit war.

Stand man damals schon so hoch über den Dingen, um die griechische Philosophie als ein abgeschlossenes Moment der geistigen Entwickelung der Menschheit aufzufassen? Wie tief waren doch die Werke der griechischen Philosophen hineingeflossen in die Quellen christlicher Gelehrsamkeit! Noch ahnte man nicht die über dreißig Jahre später in Italien einbrechende deutsche Reformation, und all ihre Folgen für den Katholizismus lagen noch in der Zukunft. Platoniker und Aristoteliker bekämpften sich damals, wie sie es Jahrhunderte vorher getan und noch tun, aber alles was während dieser Jahrhunderte über den großen Widerspruch gedacht und geschrieben worden war, bildete, zu einem Ganzen mit den Lehren der beiden großen Griechen verflochten, keinen durch klare Grenzen von der christlichen Theologie geschiedenen Gegensatz, sondern gehörte ihr an, ohne daß das eine des anderen hätte entraten können. Wir wissen, in welch persönlicher Abhängigkeit Giulio II. von der damaligen praktischen Astrologie stand. Persönlich glaubte er nicht daran, so versichert Paris de' Grassi wenigstens, denn als er nach der Übergabe von Bologna am 8. November 1506 seinen Einzug halten wollte und die Astrologen widersprachen, begab er sich am Abend vor der von ihnen festgestellten Zeit heimlich in die Stadt. Als später dann aber der Grundstein der Zitadelle von Bologna gelegt wurde, ließ er bei der Zeremonie eine Pause von einer halben Stunde eintreten, nur damit ja der Stein genau in dem von den Astrologen angegebenen Momente an Ort und Stelle gelegt würde. Gerade zu Giulios Zeiten, wo statt der scharfen Behandlung der Philosophie in früheren Jahrhunderten ein nach allen Seiten greifender Dilettantismus eingerissen war, verdichtete sich die Verwirrung des geistigen Lebens bis zu jenem völligen Chaos, in das Luther dann hineinbrach. Es wäre ein fast hypermoderner Gedanke für den Papst gewesen, hier die christliche Theologie, dort die antike Philosophie als zwei vollendete Gegensätze in Gemälden verewigen zu lassen.



DIE HEIMSUCHUNG

(Maria und Elisabeth.) Um 1519. Madrid, Prado



DIE VISION EZECHIELS
Um 1510. Florenz, Palazzo Pitti

Und nun, wer sagt zuerst, frage ich, daß dies von ihm gewollt sei? Passavant nennt niemanden der vor Bellori im Jahre 1695 eine solche Behauptung aufgestellt hätte. Sicher ist: 1648 war man noch anderer Ansicht in Rom. Zweihundert Jahre beinahe also nach Entstehung der Gemälde beginnt die heute allgemein akzeptierte Meinung zuerst ausgesprochen zu werden, während bis dahin Vasaris Deutung (einen einzigen, sogleich zu erwähnenden Umstand abgerechnet) Geltung behielt: es sei die Vereinigung der Philosophie, Astrologie und Theologie hier dargestellt, eine Erklärung, die durchaus den Charakter der julianisch-raphaelischen Zeit zum Ausdruck bringt.

Aber ein zweites Bedenken, und dies auch gegen Vasaris Auslegung. Der von ihm und von den neueren Erklärern als Aristoteles bezeichnete Mann erscheint in auffallender Weise jugendlicher als der neben ihm stehende sogenannte Plato. Man würde ihn in anderer Umgebung anstandslos für die Figur eines Apostels halten, wie Raphael sie oft gemalt hat. Ein Bild Benozzo Gozzolis ist öfter zitiert worden, auf dem wir Thomas von Aquino in der Mitte zwischen Plato und Aristoteles erblicken, die wie Engel in den Lüften ihm zur Rechten und Linken schweben: weder hier oder noch sonstwo ist Aristoteles in jüngerer Gestalt als Plato dargestellt, beide sind ehrwürdige Greise, und es erschiene als ein mit der symbolischen Malerei kaum zu vereinigender Naturalismus, die Jahre, welche zwischen der Geburt des einen und des anderen liegen, an ihrer äußeren Gestalt merklich werden zu lassen. Wie sollte es denn mit denen gehalten werden, deren Geburt nicht einmal in dasselbe Jahrhundert fällt? Denn auch Pythagoras erblicken wir auf der Schule von Athen nach dem Willen der modernen Erklärer, der in Zeiten lebte, in denen Plato noch nicht geboren war. Wie könnte Plato diesem gegenüber als ein Greis erscheinen dürfen?

Doch nun ein dritter Grund des Zweifels, eine Frage, neben der die Beantwortung der beiden ersteren ziemlich gleichgültig ist: ob es dem Wesen der Kunst nach überhaupt möglich sei, daß Raphael hier nichts weiter als eine Versammlung von Repräsentanten irgendeiner Richtung menschlicher Geistestätigkeit zu einer Komposition habe vereinigen wollen.

Die vollendete Kunst, diejenige also, welche weder Vorstufe noch Verfall ist, will den Menschen etwas vor die Augen bringen, das ihnen im höchsten Grade bedeutungsvoll ist. Um dies

zu erreichen, genügt es ihr nicht, einen beliebigen Moment darzustellen, der an sich als historisch ergreifend erscheint, sondern der Künstler will ihn so erscheinen lassen, daß er, wenn alle Erklärungen dessen, was er bedeutet, fortfiele, durch die bloße Macht der Form dennoch seinen Zweck erreicht.

Wir sind keine Griechen, und die Mythen, in deren Kreise sich die Tragödien des Sophokles oder Äschylus bewegen, haben für uns nichts, was ihnen den nationalen erschütternden Inhalt verliehe, den sie für die Griechen besaßen, dennoch ergreifen uns die Tragödien, wenn wir die darin handelnden Personen nur als bloße Charaktere mit beliebigen Namen nehmen. Oder, um eine einzelne einfache Figur zu nennen: die Venus von Melos; wir beten nicht mehr zu ihr, es ist uns gleichgültig, wer sie sei, eine Göttin oder ein Mädchen von der Straße, aber als die Gestalt einer Frau an sich bezaubert sie uns. Ein großer Künstler gibt seinem Werke neben dem seiner Zeit allein verständlichen Inhalte einen zweiten höheren Inhalt, den wir den allgemein menschlichen nennen und der unabhängig von dem, was Zeitgenossen in dem Werke erblicken oder von ihm verlangten, unvertilgbar, so lange es selbst dauert, an ihm haften bleibt.

Was bliebe als dieser ideale Inhalt zurück, wenn wir bei ganzen Reihen der Darstellung des heiligen Abendmahles z. B. Unwissenheit über seine Bedeutung voraussetzten? Man sähe auf den meisten Gemälden nichts als eine Anzahl Männer, welche zusammen an einer Tafel speisen. Leonardo da Vinci malte diese Darstellung zuerst so, daß man fühlte, die Handlung Christi in der Mitte unter den anderen, wie er das Brot bricht und die erklärenden Worte redet, sei wie ein elektrischer Funke, der die übrigen durchzuckt und ihre Bewegungen und Mienen bedingt. Ohne Kenntnis dessen, was geschehen sei, würde jeder dennoch fühlen, eine Anzahl vereinter Männer sei durch eine bedeutende Tat in Erregung versetzt. Denn in allen drückt sich eine, die ganze Seele ergreifende Erschütterung aus, bei jedem anders, seinem eigentümlichen Charakter nach; lauter Schicksale glauben wir vor uns zu sehen, und mitten unter ihnen Christus, so schön, so einsam; einsam wie eine Seele in einem Körper, der ihr nichts mehr nützen kann in ihrer Todesstunde.

Was die Komposition eines Malers haben muß, wenn sie ohne die historische Bedeutung der Figuren durch deren bloße Vereinigung zu einem Ganzen auf den Zuschauer wirken soll, ist

Einheit, oder besser gesagt, dramatisches Interesse der Handlung. Eine Kraft, die alles in Bewegung bringt und die Mitte des Gemäldes bildet, muß vorhanden sein. In Raphaels florentinischer Zeit fehlt sie nicht selten, auf seinen römischen Arbeiten aber fast nie. Der Umschwung der Dinge, die bewegende Tat ist da immer die Seele des Bildes. Gehen wir die Zimmer des Vatikans durch. Der Moment, wo der Priester die Hostie sich in Blut verwandeln sieht, auf der Messe von Bolsena; oder, wo der Papst durch sein Wort die Feuersbrunst zum Stehen bringt, auf dem Burgbrand; oder, wo Petrus aus dem Gefängnisse entführt wird und die Wächter auf der anderen Seite eben im Erwachen sind; oder, wo Attila und Heliodor durch plötzlich einbrechende Mächte vertrieben und bestraft werden; oder endlich, der Moment, wo das Kreuz erscheint und die Schlacht sich für den kämpfenden Constantin entscheidet: überall weiß Raphael durch die richtige Wahl des dargestellten Augenblicks seinen Zweck zu erreichen, und oft, wenn der seltsam zugeschnittene Raum es fast unmöglich macht, hat er dennoch mit dem größten Geschick die Grundbedingung einer guten Komposition innegehalten. Immer ist es ein das Ganze formender Gedanke, der sie gleichsam zum Kristallisieren bringt, und je länger Raphaels Künstlerlaufbahn sich ausdehnt, um so prägnanter wird diese Eigenschaft seiner Werke. Ein Zeichen aber, wie bewußt er verfuhr, sind oft die ersten Skizzen seiner Kompositionen. So die Vertreibung Attilas, wo die anfangs abgetrennt im Hintergrunde heranziehende Gruppe des Papstes, bei der Ausführung auf das genaueste dem leitenden Gedanken des Ganzen einverleibt wurde, oder bei den Teppichen der Fischzug Petri, wo er eine ähnliche Trennung verschiedenartiger Gruppen später aufhob. Raphael arbeitete damals noch langsam, änderte oft, selbst wenn er schon weit vorgeschritten war, wie seine Entwürfe zur Schule von Athen und Disputa beweisen, und erreichte so die Macht, seinen Werken den Anschein von Leichtigkeit und ursprünglichem Lebensglanz zu verleihen, als wären sie in einem Momente der Begeisterung fertig von ihm auf ihre Stelle gezaubert worden.

Von den Wandgemälden der vatikanischen Zimmer fehlt nur einer Komposition diese Einheit: dem Parnaß, der auf einer sehr ungünstigen Fläche freilich, über und um eins der in die Wandfläche hineingreifenden Fenster gemalt worden ist. Ich möchte das Werk aus diesem Grunde, wie auch deshalb, weil es

die deutlichsten Spuren von Raphaels florentinisch mehr graziöser und etwas magerer Manier an sich trägt, für seine früheste römische Arbeit halten. Denn die darunterstehende Jahreszahl wird sich, da sie bei den anderen Gemälden mangelt, auf die Vollendung des ganzen Zimmers beziehen. Auf dem Parnaß sehen wir in der Tat nur einzelne, durch das bloße Arrangement vereinigte Gruppen. Jedoch, wenn wir den neueren Erklärern trauen, wäre dies auch bei der Schule von Athen und der Disputa der Fall, und ohne genaue Kenntnis der Kirchengeschichte und der Philosophie blieben es unverständliche Bewegungen, die ohne inneren Zusammenhang auseinanderfallen. Quatremère de Quincy sagt schlichthin, es sei keine Handlung in der Disputa. Die anderen scheinen diesen Punkt überhaupt nicht in Betracht gezogen zu haben. Nur in der Schrift von Springer ist darauf hingewiesen. Der eine, sämtliche Personen vereinigende große Zug der Begeisterung wird dringend hervorgehoben, und dies Moment für wichtiger erklärt als die Deutung der einzelnen Figuren aus der Kirchengeschichte.

Allein auch Springer bleibt auf einem gewissen Punkte stehen und findet nur die Hälfte von dem in dem Gemälde, das sich mir darauf mit sprechender Deutlichkeit vor die Augen stellt.

Wie war es möglich, zu verkennen, daß hier etwas Plötzliches auf die Versammlung einwirkt? Einen Moment der Überraschung erblicken wir. Die bisherigen Erklärer scheinen als etwas das weiter keiner Erwähnung bedürfe, auch wohl kaum in Frage kommen könne, angenommen zu haben, der aufgetane Himmel mit seiner Herrlichkeit stehe über der Versammlung fest da, wie ein dauernder Regenbogen etwa über einer Landschaft. Vielmehr die Minute hat Raphael zur Anschauung bringen wollen, wo die Gewölke eben reißen und die überirdische Herrlichkeit durchbricht, die alles weitere Disputieren unnütz macht. Und diesen Übergang vom Suchen zum Schauen der Wahrheit finden wir ausgeprägt in den Bewegungen der Versammlung.

Einige sind noch versunken in das Gespräch oder einsam in ihre Bücher, andere aber, entzückt vom plötzlichen Glanze, blikken auf, die Bücher liegen vor ihnen auf dem Boden, die ihren Händen entfallen sind*), deren sie nicht mehr bedürfen, und

*) Auf einem Gemälde Pinturicchios, Christus unter den Schriftgelehrten, ist dies Hinwerfen der Bücher in demselben Sinne dargestellt worden. Vielleicht erinnerte sich Raphael dieses Gemäldes.

entweder völlig erfüllt von Staunen und Anbetung, blicken sie empor, oder einer sich des anderen erinnernd teilt ihm mit, was geschehen ist und fordert ihn auf, hinanzusehen. So die Gruppe links im Vordergrunde, wo der Jüngling dem älteren Manne, der in sein Buch vertieft ist und nichts von der neuen Offenbarung ahnt, einen Anstoß gibt. Dieser, im Glauben, man wolle eine der seinigen entgegenstehende Meinung äußern, deutet, sich nur halb nach ihm umwendend, auf die Seite des Buches, wo die für ihn sprechenden Gründe geschrieben seien, der Jüngling aber hebt die Hand auf zu der Erscheinung, die allem Streiten ein Ziel setzt. Und so, als die natürlichsten Zwischenstufen von der Versenkung in die eigenen Gedanken bis zum Erkennen des erscheinenden Glanzes, sind alle Gestalten in ihrer Bewegung zu deuten, und deshalb erschöpft auch die Unterschrift eines alten Stiches der Disputa aus dem Jahre 1552 den Inhalt des Bildes mit den Worten: „Die vornehmsten Männer (proceres) der heiligen Kirche loben und beten an die heilige Dreieinigkeit und die von den Bewohnern des Himmels umgebene Majestät Gottes. Wen sollte ihr Beispiel nicht zur Frömmigkeit anregen?" Diese Worte widersprechen denen Vasaris nicht. Vasari teilt den Inhalt des Gemäldes nur zur Hälfte mit: er sagt, w a s geschieht, die Unterschrift des Stiches fügt hinzu, w i e es geschieht; was bei Vasari ein Zustand war, wird nun zu einer Handlung. Es sind die Männer der Kirche, welche über die Dreieinigkeit verschiedene Meinungen hegen, die dann aber durch die Erscheinung der Dreieinigkeit selbst ihrem Streite entrückt und durch eine höhere Gewalt, als die menschlicher Logik, zu dem sie alle vereinigenden Resultate gelangen.

Kann es danach noch als verlockend erscheinen, für die einzelnen, in ihrer Bewegung so deutlichen Personen historische Namen herauszufinden? Es bedarf dessen nicht. Und wenn es uns gelänge, das Verständnis des Gemäldes würde dadurch wenig gefördert werden.

Eine historische Anspielung anderer Art jedoch bietet sich dar, welche es enthalten könnte. Wir gedenken, daß in jenen Jahren, in denen Raphael im Vatikan zu malen begann, der Bau der Peterskirche vom Papste neu aufgenommen worden war. Darauf könnten die mächtigen Anfänge eines Gebäudes Bezug haben, die sich auf dem Bilde, etwas gewaltsam sogar, im Vordergrunde rechts bemerklich machen. Auch der Bau der Kirche

links in der Ferne könnte mit Beziehung darauf in das Bild gekommen sein. Das Gemälde sollte erinnern an diese erste ungeheure Unternehmung des Papstes, und träte als ein historisch-symbolisches in eine Reihe mit den übrigen Darstellungen in den Zimmern des Vatikan, in denen die Taten Giulios II. oder Leos verherrlicht sind. Giulio betrachtet die Wiederaufnahme dieses Baues als eins der vorzüglichsten Ereignisse seiner Regierung. „Quis merito non admiraretur coeptam a nobis ad omnipotentis Dei ejusque intactae genetricis Mariae ac principis Apostolorum St. Petri honorem et laudem necessariam basilicam ejusdem Sancti jam vetustate collabentis reparationem et ampliationem?“ (Raynaldus sub anno 1508.) So beginnt sein im April 1508 an die christlichen Fürsten erlassener Brief, der zu einem Kreuzzuge auffordert, um die Zeit also verfaßt, wo Raphael nach Rom gekommen sein könnte. Ein Grund aber, diese Unternehmung zu verherrlichen und als im besonderen Schutz des Himmels begonnen darzustellen, lag in der Opposition, mit der ein großer Teil der Kardinäle (und hinter ihnen ohne Zweifel ein Teil des Volkes) den Einbruch der alten urehrwürdigen Basilika nicht hatten dulden wollen.

Welches Symbol aber wäre passender gewesen, um den Neubau der Peterskirche, die gewissermaßen für die Christenheit das war, was der Tempel des Zeus in Olympia für die Griechen, zu verewigen, als die sich offenbarende Dreieinigkeit? Und ihr zu Füßen, als Taufpaten der neuen Kirche gleichsam, die vornehmsten Männer, die im Dienste des Glaubens unter den anderen hervorragten? Savonarola wurde von Raphael ihnen beigesellt, aus dankbarer Erinnerung an Fra Bartolomeo, seinen Lehrer in Florenz, der ein Mönch in San Marco und eifriger Anhänger des großen Mannes gewesen war. Zur Rechten des Altars, angelehnt an das sich erhebende Mauerwerk, erscheint Papst Anaklet, der Gründer der alten Peterskirche. Er segnet die neue Unternehmung. Raphael beabsichtigte, ihn hervortreten zu lassen. Eine männliche Gestalt neben ihm deutet auf ihn hin und zeigt ihm einen Dritten, wie ich vermuten möchte, einen von den Bauhandwerkern. Raphael liebt es, solche Leute gerade in den Vordergrund zu bringen. Unter den Heiligen aber, die auf dem Gewölke thronen, erblicken wir Constantin vielleicht, unter dem der älteste Bau begann. Ihn, weil er doch kaum dahin gehört, hat Raphael sehr geschickt halb verdeckt gehalten, gleichsam mit

eingeschwärzt wie die beiden Geistlichen auf der Transfiguration. Und in den Anfängen starker Quaderbauten zur rechten Hand, die viel zu stark hervortreten, um bloßes Beiwerk zu sein, haben wir möglicherweise das wirkliche Abbild der Mauern, wie sie unter Papst Nicolaus liegen geblieben, von Giulio vorgefunden und als Fundament weiter benutzt wurden.

Wenden wir uns von der Disputa zu dem gegenüberliegenden Gemälde zurück.

Auch der Schule von Athen würde jede Bewegung abgehen, wenn wir sie für das gelten ließen, was die neuere Erklärung aus ihr gemacht hat. Statt mit einem Gedichte, müßte man sie dann mit einer gelehrten Vorlesung vergleichen. Welcher belebende Gedanke hätte diese Massen so geformt, wenn es lauter einzelne Erscheinungen aus der Historie der Philosophie wären? Worüber disputieren Plato und Aristoteles? Was lockt die anderen, ihnen mit so plötzlich erwachendem Eifer zuzuhören? Was bewegt die Gruppen im Vordergrunde? Was ist geschehen, ehe alle diese Männer so zusammenkamen? Was geschieht im Momente? Was wird geschehen? — Das sind die drei Fragen, die ein echtes Kunstwerk beantworten muß, und die hier vergebens getan würden. Man könnte höchstens denken, die Männer würden so sitzen und stehen bis sie ermüdeten und dann nach Belieben dahin und dorthin gehen. Es wäre nichts als eine große Gelehrtenparade.

Hätte man wenigstens gesagt, der symbolische Augenblick sei dargestellt, in welchem Plato und Aristoteles ihre im höchsten Widerspruche befindlichen ersten Ideen einander gegenüber geltend machen und die übrigen Philosophen je ihren Neigungen nach dahin oder dorthin zu sich hinüberziehen. Aber diese Bewegung hätte doch nur ernste Männer erfaßt, während wir hier auch Kinder sehen und überhaupt eine Versammlung, die nicht aus Gelehrten, sondern aus Leuten jedes Alters zusammengesetzt ist: Volk, um es mit einem Worte zu sagen.

Indessen, diese Einwürfe ließen sich immer noch beseitigen. Raphael könnte ja, obgleich es sich hier darum handeln soll, das System des uralten Plato dem des nicht weniger uralten Aristoteles entgegenzusetzen, diesen trotzdem als den Schüler und somit als den jüngeren Mann haben auffassen wollen. Und des Papstes Wille hätte es sein können, eine Illustration zu des Diogenes von Laerte Geschichte der griechischen Philosophie

(wie Passavant die Sache nimmt) auf der Wand seines Zimmers gemalt zu sehen. Sei es den neuen Erklärern der beiden Bilder zugegeben, daß Vasaris Angaben oft unbrauchbar sind, und daß man das Recht habe, sie beim mindesten Widerspruch mit anderen Quellen unberücksichtigt zu lassen. Sei auch ferner das anerkannt, daß Lomazzo, der in seinem Trattato della Pittura (Mailand, 1585) mit Vasari übereinstimmt, ihn nur ausgeschrieben habe ohne selbst in Rom die Gemälde zu prüfen, und daß es sich mit Borghini (il Riposo, 1585) ebenso verhalte: zwei Quellen für die Erklärung der Schule von Athen bleiben übrig, denen sich nichts anhaben läßt, und die dadurch, daß sie von Vasari in einigem abweichen, in anderem aber mit ihm übereinstimmen, seinen Angaben sogar aufs neue Brauchbarkeit verleihen.

Derselbe Künstler, von dem jener bei der Disputa zitierte Stich ausging, hat auch die Schule von Athen gestochen, ein Blatt, welches in demselben Jahre mit Vasaris erster Ausgabe herauskam. Es ist Giorgio Ghisi, ein Schüler Giulio Romanos und in den Traditionen der Raphaelschen Schule groß geworden. Die von Ghisi auf sein Blatt gesetzte Erklärung der Schule von Athen aber lautet dahin, daß der Apostel Paulus dargestellt sei, der in Athen das Christentum verkündige. „Paulus, zu Athen durch einige Epikuräer und Stoiker in den Areopag geführt und mitten darauf stehend, erblickt den Altar mit der Inschrift ‚dem unbekannten Gotte‘) und erklärt, wer dieser unbekannte Gott sei. Er greift den Götzendienst tadelnd an, gibt den Rat, in sich zu gehen, und verkündet das jüngste Gericht und die Auferstehung Christi.“

Bringt das nicht mit einem Schlage Leben in die Masse und erklärt ihre Bewegung? Und ebenso klar wie dieses Blatt die Mittelgruppe deutet, zeigt der Stich eines noch früheren Kupferstechers, welcher Kern in Vasaris Angabe, die Gruppe vorn links seien die Evangelisten, eigentlich enthalten war. Agostino Venetiano, ein Schüler Marc Antons stach im Jahre 1524 diese Figuren allein, zu einer Zeit also, zu der das Gemälde kaum 15 Jahre alt und weder der ersten Beschädigung im Jahre 1527, als der Vatikan nach der Eroberung der Stadt vom Prinzen von Orange bewohnt wurde, ausgesetzt, noch auch von den unzähligen späteren Mißhandlungen berührt worden war, die es durch Beschmutzen, Reinigen, Übermalen und fahrlässiges Kopieren

erfahren hat. Aus Agostinos Arbeit erkennen wir, daß zwar nicht Matthäus, wie Vasari will, wohl aber der Evangelist Lucas in dem schreibenden Alten dargestellt sei. Auf den Blättern des Buches, in das er schreibt, steht „τῷ καιρῷ ἐκείνῳ ἐπάρασά τις φωνὴν γυνὴ ἐκ τοῦ ὄχλου εἶπεν αὐτῷ Μακαρία ἡ βαστάσασά σε καὶ μαστοὶ οὓς ἐθήλασας." (Lucas 11, 27. Da er solches redete, erhob ein Weib im Volk die Stimme und sprach zu ihm: Selig ist der Leib, der dich getragen hat und die Brust, die du gesogen hast.) Ferner „Χαῖρε κεχαριτομένη" (Gegrüßt seist du Holdselige). Auf der Tafel des Engels „ὁ κύριος μετὰ σοῦ εὐλογημέκη ἐν γυναιξὶν, καὶ εὐλογημένος ὁ καρπὸς κοιλίας σου. Ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος ὁ κύριος θεὸς." (Lucas 1, 42. Der Herr sei mit dir gebenedeite unter den Weibern und gebenedeit die Frucht deines Leibes. Heilig, heilig, heilig Gott der Herr.) Drei Stellen zum Lobe der heiligen Jungfrau. Aus den Überbleibseln der Schrift auf der Tafel des knienden Engels hat man später dann die Worte diapason, diapente, diatessaron herausgelesen, auf die hin der Evangelist von den Neueren zum Pythagoras und der vor ihm kniende Engel zu dessen Sohn gemacht worden ist. Daß schon zu Vasaris Zeit die Schrift undeutlich war, ergibt sich wohl daraus, daß er sie gar nicht erwähnt. Agostino Venetiano dagegen ließ die Figuren aus, scheint mir, weil die Schrift, die er, um sie deutlich zu schreiben, dem Verhältnis nach ziemlich groß schreiben mußte, den ganzen Raum wegnahm. Was aber enthält diese Schrift? die Ankündigung Christi. Und nun betrachte man die Gruppe der Jünglinge um die Astrologen auf der rechten Seite des Gemäldes, das freudige, entzückte Erstaunen der Umstehenden. Es muß sich um etwas ganz Bestimmtes handeln. Hätte Vasari dennoch recht? Jene Astrologen haben das gefunden, was der Welt zum Heil gereichen wird, und ihre Tafeln hinübergesandt zu den Evangelisten, welche, die Figuren in Gedanken und Tatsachen übertragend, schreiben, was alle die Umstehenden mit noch höherer Freude erfüllt? Damals hatte man noch keine Ahnung von der Entstehung der Evangelien, es waren göttliche Schriften, welche durch göttlichen Einfluß entstanden die Erscheinung Christi beschrieben. Ihre Abfassung und zugleich ihre Verbreitung sollte hier dargestellt werden, deshalb Männer, Kinder, alt und jung und selbst eine Frau in dem Volke, das sich von der linken Seite her mit den Bewegungen gläubiger Sehnsucht herandrängt.

Was bedeutet danach nun das Gemälde? Gewiß war nicht beabsichtigt, die Szene historisch darzustellen, wie Paulus in Athen den unbekannten Gott verkündet, sondern das Ereignis sollte nur benutzt werden, um symbolisch den Kontakt des Christentums mit der antiken Philosophie vor Augen zu führen. In seiner historischen Bedeutung hat Raphael das Auftreten des Apostels in Athen auf einem der für die Sistina gewirkten Teppiche zur Anschauend gebracht. Da sehen wir den Kreis der lauschenden Athener, denen er mit zitternd emporgestreckten Händen entgegenredet. Auf beiden Gemälden steht er vor dem Eingange eines Gebäudes, zu dem Stufen hinanführen, und sogar die Gewänder und das Äußere sonst entsprechen sich. Nur daß Paulus in der Schule von Athen eine vornehmere, man möchte sagen, elegantere Haltung zu bewahren scheint, während er auf dem Teppich ganz seinem Eifer hingegeben ist. Aber auch das wieder ist nur eine Sünde der Restauratoren, die auf Volpatos Kupferstich übergehen mußte. Man betrachte den Karton der Schule von Athen, der in Mailand aufbewahrt, jetzt durch vortreffliche Photographien zugänglich gemacht worden ist: ein ganz anderer Mann ist der Apostel da; das Haar buschiger, der Bart weniger eng anliegend, der Blick feuriger, der Ausdruck weniger zurückhaltend, sondern in dem ganzen Wesen der Erscheinung Paulus, der Prediger des Evangeliums in der Fremde so fest und unverkennbar hingestellt, daß der Vergleich mit der Figur auf dem Teppich nun fast völlige Übereinstimmung zeigt.

Und um ihn her die griechischen Philosophen. Den Eindruck sehen wir, den die neue Lehre macht. Einer in tiefes Sinnen versunken, der andere nachschreibend, ein dritter aus der Ferne die Freunde herbeiwinkend, die meisten aber in hingebender Aufmerksamkeit. Es sei unverwehrt, den Männern Namen zu verleihen und, da Sokrates und Diogenes einmal genannt sind, auch den übrigen ihr Recht zuteil werden zu lassen. Allein an der Bedeutung des Ganzen ändern solche Entdeckungen nichts. Hauptsache sind die beiden Gruppen des Vordergrundes, deren Bedeutung auch dann bestehen bliebe, wenn statt Paulus und irgendeines namenlosen Philosophen wirklich, wie Vasari will, Plato und Aristoteles gemeint waren. Immer bleiben vorn links die Evangelisten, rechts die Astrologen, beide mit der Erscheinung Christi beschäftigt. Daß die Titel Timeo und Etica aber, selbst wenn die Bücher ehedem diese Inschriften trugen, in ihrer jetzi-

gen Gestalt modern sind, wird wohl niemand bestreiten. Schwerlich würde man sie zu Raphaels Zeiten an dieser Stelle in dieser Orthographie geduldet haben. Sie sind aber wohl nur auf Vasaris Angabe hin von den neueren angebracht worden. —

Lassen wir die Bedeutung der Mittelfiguren unentschieden. Bleiben wir bei Aristoteles und Plato, so zeigen sie den althergebrachten Gegensatz zweier sich in der Kirche bekämpfenden Richtungen; bestehen wir auf Paulus, so erblicken wir die Berührung der antiken Philosophie mit der christlichen Lehre.

Vasari sagt, die Vereinigung der Theologie und Philosophie und Astrologie solle hier gezeigt werden. Wie wird sie gezeigt? Wir erblicken als ersten Bestandteil des Gemäldes die Tätigkeit der Evangelisten, die von den Malern von jeher als das Symbol der Schriftstellerei aufgefaßt wurde. Sehr oft sehen wir die vier so dargestellt, daß der eine die Feder haltend nachsinnt, der zweite eintaucht, der dritte schreibt, der vierte liest. Wenig Schritte von den Stanzen, in denen Raphael malte, konnte er sie in dieser Weise von der Hand Fiesoles an der Decke der Capella di San Lorenzo finden.

Ich erlaube mir hier eine kurze Abschweifung. Passavant, in der deutschen Ausgabe des Werkes, bespricht den Einfluß, welchen Michelangelo auf Raphael gehabt haben könnte. Als Beweis dafür, daß dieser Einfluß vorhanden gewesen sei, führt er einige Blätter von der Hand Raphaels an, Zeichnungen nach Gemälden der Sistinischen Kapelle, sodann die Nachahmung einer Marmorfigur Michelangelos. Diese Zeichnungen teilt Passavant auf ihre künstlerische Beschaffenheit hin Raphael mit Bestimmtheit zu und benutzt sie als ausgemachte Beweisstücke. Nun aber sagt Vasari nichts davon, daß Raphael nach Michelangelos Deckengemälden gezeichnet, erzählt dagegen im Leben Perin del Vagas, eines Schülers Raphaels, wie dieser sich vorgenommen habe, die wichtigsten Kunstwerke Roms zu kopieren. „Messo in esecuzione questo pensiero, cominciò a disegnare nella capella di papa Giulio, dove la volta di Michelagnolo Buonarroti era dipinta da lui (von Michelangelo nämlich) seguitando gli andari e la maniera di Raffaello da Urbino"*). Diese etwas

*) Indem er diese seine Absicht ins Werk setzte, begann er in der Kapelle des Papstes Giulio zu zeichnen, wo die Wölbung von Michelangelo gemalt ist, indem er die Art und Weise und Manier Raphaels von Urbino dabei befolgte.

dunkle Stelle scheint mir durch obige Zeichnungen aufgehellt: Perin del Vaga arbeitete nach Michelangelo, und zwar zeichnete er à la Raphael. Perin del Vaga war mit Vasari in den Zeiten, wo dieser sein Buch verfaßte, in Rom zusammen, sie gehörten beide damals zu den Schützlingen Michelangelos. Vielleicht, daß Vasari gerade jene Blätter vor Augen hatte und von Perin die Aufklärung erhielt, wie sie entstanden waren. Die Worte ließen sich auch so interpretieren, als habe Raphael dort gezeichnet und Perin del Vaga sich bei der Auffassung der Werke und in der Manier des Wiedergebens nach ihm gerichtet, gleichsam als habe er unter der Direktion Raphaels gearbeitet, allein die Stelle im Leben des Girolamo von Treviso „fu coloritor vago nell' olio e nel fresco, ed imitavo grandamente gli andari di Rafaello" zeigt deutlich, daß die einfache Nachahmung der Manier von Vasari gemeint war. Jedenfalls mußten Vasaris Worte von Passavant hier besprochen werden. Was dagegen die Marmorfigur anlangt, die zum Grabmal Giulios ursprünglich gehörige Statue des sterbenden Sklaven, die sich im Louvre befindet, so kann Passavants Angabe, Raphael habe nach ihr den Apollo auf der Schule von Athen konzipiert, nur auf einem Gedächtnisfehler beruhen: beide Figuren haben nichts Gemeinsames, als die ganz oberflächlich genommene Ähnlichkeit des rechten Armes.

Die französische Übersetzung läßt diese ganze Ausführung fort. In der Lebensbeschreibung findet sich hier gar nicht erwähnt, daß Raphael in der Sistina gezeichnet habe, und im Kataloge werden die Blätter zwar als von Raphaels Hand angeführt, ohne daß jedoch weiteres dazu bemerkt oder die Stelle Vasaris überhaupt angeführt wäre. Die französische Übersetzung nimmt Michelangelo gegenüber einen den Ausdrücken nach gemäßigteren, der Sache nach aber viel präziseren Ton an. Es wird jetzt ausgeführt, daß, wenn überhaupt eine Einwirkung stattgefunden habe, diese nur eine ganz allgemeine gewesen sei. Beim Isaias in San Agostino wolle man Michelangelos Einfluß zugeben, allein hier könne nur von einem momentanen Rückschritt die Rede sein, zu dem Raphael verlockt worden sei. Bei drei Werken noch, außer diesem, statuiert Passavant die Einwirkung Michelangelos: bei der Vision des Ezechiel, Raphael erscheint ihm hier surexcité par l'exemple de Michelange; beim Burgbrand, hier ist er aveuglément entrainé, und beim Gottvater in den Logen, wo er den von Michelangelo gegebenen Typus reproduziert. Alles nach Passa-

vant zufällige Verirrungen, bei denen Raphael gelegentlich einmal der Lust nachgab, seinen Rivalen nachzuahmen. Von einer Veränderung seines Stiles aber, als durch Michelangelo bewirkt, dürfe nicht gesprochen werden. Passavant ist so sicher darin, es seien erst in der Zeit, wo Raphaels Talent sich zu voller Reife entwickelt hatte, mit dem Beginn der Regierung Leo X. also etwa, diese einzelnen michelangelesken Anwandlungen bei ihm eingetreten, daß er die Vision des Ezechiel, welche handschriftlichen Notizen zufolge bereits 1510 entstanden sein könnte, nur auf diese Rechnung hin vier bis fünf Jahre später ansetzt.

Passavant hegt, obgleich er gerecht sein möchte, eine individuelle Abneigung gegen Michelangelo, ein Gefühl, das man ihm um so weniger zum Vorwurf machen kann, als es viele teilen, denen Buonarroti nun einmal nicht zusagt. Goethe erzählt in seiner italienischen Reise, wie der Zank über die beiden Männer zu seinen Zeiten in Rom blühte: er wird auch so bald nicht ruhen, wie der über Schiller und Goethe nicht. Hier aber handelt es sich um faktische Dinge. Hat Michelangelo bei der Schule von Athen eingewirkt auf Raphael oder nicht? Rumohr steht über Passavant in Besprechung dieser Frage. Er gibt in wenigen inhaltreichen Sätzen eine Geschichte der Kontroverse, entwickelt dann seine eigene Ansicht mit der ihm eigenen weltmännischen Bescheidenheit (welche Sicherheit nicht ausschließt), und kommt zu keiner Entscheidung: der Umschwung Raphaels, den die Schule von Athen zeigt, ist ihm unerklärlich. Passavant schreibt ihn der plötzlichen Bekanntschaft mit den antiken Skulpturen zu.

Der Grund, weshalb Rumohr kein Endurteil zu fällen imstande war, existiert jedoch nicht mehr für uns. Rumohr setzt die Malerei Michelangelos in der Sistina zu spät an. Hätte er die richtigen Daten gekannt, er würde vielleicht Vasari ein unbefangeneres Auge und bessere Bekanntschaft mit dem Sachverhalt zugetraut haben als er zu tun geneigt war. Heute würde er außerdem aber jene Worte Giulios II. kennen, die Passavant völlig ignoriert, und die der Papst, der gewiß nicht gegen Raphael eingenommen war, zu Sebastiano del Piombo sagte: „Man brauche ja nur die Werke Raphaels anzusehen: sobald dieser erblickt, was Michelangelo zustande gebracht, habe er die Manier Peruginos verlassen und sich der Michelangelos zugewandt.“ (Guarde l'opera di Rafaele, che come vide le opere di Michelangnolo subito lassò la maniera del Perosino, e quanto più poteva si ac-

costava a quella di Michelangelo.) Plötzlich also sei der Übergang gewesen. Und der Papst, der beide Künstler berufen hatte und ihrer Fähigkeit nach so wohl zu beschäftigen verstand, muß doch wohl Augen gehabt haben, um nicht ohne Grund so zu urteilen. Im Herbst 1512 fand diese Unterredung statt; nach 1512 erst sollen der früheren Annahme nach die Sistinischen Malereien vollendet worden sein, und von diesem Jahre ab höchstens, Passavant zufolge, von der Möglichkeit einer Einwirkung Michelangelos auf Raphael die Rede sein dürfen. Wie wir heute jedoch unterrichtet sind, müßte es fast als unmöglich erscheinen, daß Raphael, ehe er die Schule von Athen begann, die eine von Michelangelo so rasch vollendete Hälfte der Sistina nicht gesehen*). Und was konnte der Papst, indem er von dem plötzlichen Verlassen Peruginos sprach, anders im Sinne haben als die Camera della Segnatura, deren Gemälde so auffallend den neuen Geist zeigen, der in Raphael mächtig wurde? Giulio meinte in erster Linie vielleicht die vier reizenden Frauengestalten der Decke: die Dichtkunst, die Gerechtigkeit, die Religion und die Philosophie, die nimmermehr ohne die Sibyllen Michelangelos entstanden wären. Nichts zeigt so rein und herrlich das Verhältnis beider Meister zueinander: aus den Titaninnen des einen gingen die elfenartigen Genien des anderen hervor, beides die schönsten Abbilder idealer Weiblichkeit, die, soviel ich weiß, jemals gemalt worden sind. Keine Nachahmung; ein und derselbe Geist gleichsam in zwei Meistern, aus denen sie hervorgingen. Michelangelo aber war es, in den sich die himmlische Flamme zuerst herabsenkte und an dem Raphael sich dann entzündete**).

Was die Sibyllen taten, zeigte sich so, was die Propheten aber vermochten, erblicken wir in den Evangelisten der Schule von Athen. Keine äußeren Attribute, aber die innere Bewegung, durch die Michelangelo seinen Schöpfungen solche Gewalt verlieh, auch in ihnen zur Erscheinung gebracht. Würde es Perugino oder irgendeinem früheren in den Sinn gekommen sein, sie so frei darzustellen? Michelangelos Bedeutung in der Malerei, die Umwäl-

---

*) Ich lasse hier ganz beiseite, was Vasari erzählt, daß Bramante Raphael heimlich in die Kapelle hineingelassen, bevor die Gemälde vollendet waren. Es ist sehr glaublich, aber es bedarf dessen hier nicht, um den Beweis zu führen.

**) 1508 begann Raphael die Disputa. Malte an ihr und dem Parnaß bis Ende 1509. Sah darauf die eine 1509 vollendete Hälfte der Sistina, begann die Schule von Athen und hatte 1511 das ganze Zimmer fertig.

zung, die er hervorbrachte und gegen die sich die alte Schule auflehnte, bestand nicht bloß darin, daß er durch seine Kenntnis der Anatomie den Körpern eine ganz neue Beweglichkeit, durch sein Studium der Verkürzungen Leben und Freiheit verlieh: dies waren nur die Mittel zum Zweck; seine größte Tat war, daß er sich (wie das schon oft ausgesprochen worden ist) von aller Tradition in betreff der Zusammenstellung und des Aussehns, man möchte sagen, von der alten Taktik, den alten Waffen und Uniformen lossagte. Seine Vorgänger hatten die hergebrachten Typen der heiligen Gestalten so viel als möglich zu beleben versucht, sich immer aber dennoch in gewissen Grenzen gehalten. Diese durchbrach er. Die Figuren seiner Deckengemälde, die Sibyllen und Propheten, sind eine ganz neue Generation von Phantasiegeschöpfen. Er hält sich rein an die Natur. Er schafft individuelle Erscheinungen, ohne die alten Mittel, Ehrfurcht zu erregen, hervorgebracht, aber mit einer großartig einfachen Wahrheit hingestellt, die viel tiefer auf den Geist des Betrachtenden einwirkt, als irgend etwas von den früheren Meistern Geschaffenes, das Abendmahl Lionardos ausgenommen, das aber, fernab in Mailand, seine Wirkung nicht äußern konnte. Diese Freiheit war es, die Raphael verführte, wenn wir überhaupt da das Wort verführen brauchen wollen, wo Widerstand unmöglich ist. Denn Michelangelos Auffassung war etwas so Natürliches, ein, sobald er einmal getan war, so notwendiger Schritt vorwärts, daß, im Gegensatz zu ihm, die alte Art und Weise festhalten zu wollen, nichts als ein Beweis der Schwäche gewesen wäre, ihm nicht nachzukönnen. Vollkommen erklärlich ist der Umschwung, für den die Schule von Athen einen Beweis liefert, wie er gründlicher nicht verlangt werden kann. Nur eines Blickes bedurfte es für Raphael. Parnaß und Disputa sind noch im alten Stil gearbeitet, die Schule von Athen ist die Frucht des Abfalls von Perugino und der Hingabe an Michelangelo. Deshalb die ungemeine Bewegung aller Gestalten darauf. Nichts hat Raphael bei den Evangelisten beibehalten, als jene symbolische Verteilung des Schriftstellergeschäftes in die vier Handlungen, die ich nannte, in allem übrigen sind die vier Gestalten frei erdacht und unabhängig von früherer Auffassung erfunden und ausgeführt. Deshalb fehlen auch die sonstigen Attribute, die ihnen bis dahin stets beigegeben werden mußten. Es sind vier Männer, großartig einfach, wie Michelangelo seine Propheten malte, zusam-

mengestellt, und Zeugnis ablegend für die Wandlung, die in den Anschauungen ihres Meisters vorgegangen war. —

Soviel über die Evangelisten. Wir haben als zweiten Bestandteil der Schule von Athen die astrologisch-kabbalistisch-mathematische Gelehrsamkeit. Es wurde bereits gesagt, wie abhängig das Volk von ihr war. Savonarola verfehlt selten die Kapitel- und Verszahl der biblischen Texte, über die er spricht, ihrer kabbalistischen Bedeutung nach zu erwähnen und diese als einen Teil des Inhaltes anzusehen. Bei den Festlichkeiten, welche 1505 zur Verherrlichung des Einzugs des siegreichen Papstes veranstaltet wurden, figurierte ein auf der Höhe eines prächtigen Wagens stehender Knabe, über dem eine astronomische Kugel angebracht war, und auf dieser wieder eine goldene Eiche mit ausgebreiteten Ästen, das Symbol der Roveres. (Raynaldus, nach den Aufzeichnungen Grassis, sub anno 1505.) Raphael hat bei den dem Inhalte der Wandgemälde entsprechenden Deckengemälden die Gestalt der Astrologie angebracht, so daß sie durch diese Andeutung schon als etwas besonders Hervortretendes bezeichnet wird.

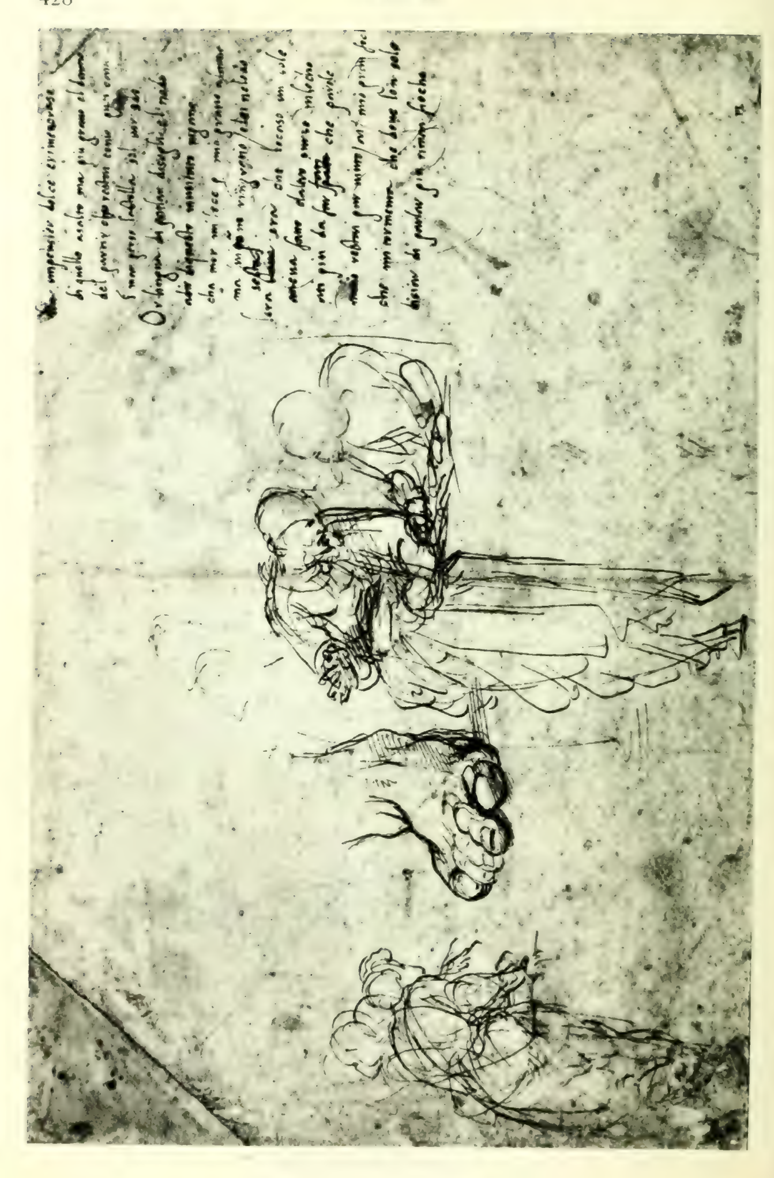
Als dritter Bestandteil bietet sich die Geistestätigkeit der antiken Heiden, welcher, neben seiner umfassenderen Bedeutung, der Name „Philosophie“ vorzugsweise gegeben ward. An einen Ausspruch des Grafen Pico von Mirandula möchte ich hier noch erinnern, der jung, schön, reich, vornehm und mit erstaunlicher Gelehrsamkeit ausgestattet, durch sein Bestreben, alle geistige Arbeit, wohin sie sich auch wende, zu einem großen Ganzen zu vereinigen, die Epoche charakterisiert, in der er lebte. Er stand Giulio II. nahe. „Die Philosophie“, sagt er, „forscht nach der Wahrheit, die Theologie entdeckt, die Religion besitzt sie.“ „Philosophia veritatem quaerit, theologia invenit, religio possidet.“ (Ritter, Gesch. d. Phil. IX. 296.) Sollte dieser Gegensatz sich vielleicht auf den beiden Gemälden wiederfinden? Hier die Wissenschaft in der Vereinigung von Philosophie und Theologie, dort die Religion, der allein die Offenbarung zuteil wird? Alle drei zusammen den Inhalt des katholischen Christentums jener Tage bildend. Im Hinblick hierauf schließe ich mich den Vermutungen derer an, welche in dem Gebäude, vor dessen Säulengängen Paulus und die Philosophen stehen und das von Raphael nach einem Aufrisse von der Hand Bramantes gemalt worden sein soll, die Peterskirche in ihrer projektierten Vollendung nach





KUPPELGEMÄLDE DER VATIKANISCHEN LOGGIEN

Jakobs Traum – Isaak und Rebekka, von Abimelech belauscht. Fresken, 1519



STUDIEN ZUR „DISPUTA“

Mit eigenhändiger Niederschrift des Sonetts „Wie süß dich zu umfassen in Gedanken“

Bramantes Plänen erblicken. Daß Apollo und Minerva in den Nischen Plätze gefunden, hat nichts Auffallendes für eine Zeit, in der der Papst einem Poeten für sein den Göttervater Jupiter verherrlichendes lateinisches Gedicht im Vatikan eigenhändig und, wie er dabei sagte, kraft apostolischer Machtvollkommenheit, eine Lorbeerkrone aufs Haupt setzte. Zuerst erachtete er dies allerdings des heidnischen Gegenstandes wegen für unzulässig, tat es hinterdrein aber doch. Es waren die guten alten Zeiten, in denen man sich in Rom um nichts zu bekümmern brauchte.

Ich halte mich für berechtigt, folgendes Resumé aus meiner Untersuchung zu ziehen. Und zwar erstens: über Disputa und Schule von Athen haben wir eine nicht verworrene, sondern einfache Erklärung Vasaris, der die Werke in Rom gesehn und Männer dort gekannt hat, welche ihre Entstehung miterlebten. Zweitens: Vasaris Erklärung läßt sich vereinigen mit Kupferstichen Ghisis und Agostino Venetianos, welche beide, unabhängig von Vasari, die Kenntnis der Werke Raphaels ihrem Berufe wie ihrer künstlerischen Erziehung nach mehr als irgend andere sich zu eigen gemacht haben mußten. Agostinos Stich insbesondere muß unter den Augen Marc Antons, welcher erst 1527 Rom verließ und aufs intimste mit Raphael verbunden war, entstanden sein. Drittens aber: von den Neueren ist das, was jene Männer und mit ihnen andere des sechzehnten Jahrhunderts in den beiden Gemälden gefunden haben, ohne gebührende Prüfung für falsch erklärt und eine neue Erklärung aufgebracht worden, für die sie nichts als ihr individuelles Gefühl, daß es eben die passendste sei, anzuführen imstande sind. Und viertens und zum Schluß: Das Recht darf nicht bestritten werden, Kunstwerke rein aus sich selbst zu deuten. Liegen jedoch Erklärungen von Zeitgenossen des Künstlers vor und lassen diese Erklärungen sich dem Kunstwerke anpassen, so ist es unzulässig, sie umzustoßen.

Gegen den letzten Satz hat man durchaus gefehlt. Sollte ich in meinen Ausführungen geirrt haben, und die Erklärung Passavants und der andern Ausleger, die in seinem Sinne schrieben, vorzüglicher scheinen, so wäre von mir das wenigstens geleistet worden, daß alles was sich zugunsten Vasaris vorbringen läßt, zusammengestellt worden ist. Soviel kann nicht bestritten werden: Vasari darf immer erst dann für übelberaten gelten, wenn

die Unmöglichkeit seiner Darstellung, durch vollgültige Beweise dargetan, als Tatsache feststeht. Er ist an vielen Stellen unzuverlässig; wo sichere Daten gegen ihn vorliegen, braucht man seine Mitteilungen nicht für allzu schwerwiegend anzusehn. Meistens aber trifft dieser Vorwurf doch nur die Partien seiner Arbeit, die ihm der Zeit oder den Persönlichkeiten nach ferner lagen. Passavant selbst erkennt an, daß Raphaels Leben mit besonderer Sorgfalt gearbeitet worden sei. Vasaris Werk entstand auf direkte Anregung des unter dem jungen Kardinal Farnese gebildeten Zirkels von Kunstliebhabern: Männer aus den höchsten Kreisen, Gelehrte und Künstler. Ohne Zweifel war das Buch Gegenstand der gründlichsten Debatten. Es erlebte eine zweite Auflage. Vasari hat für diese Michelangelos Leben ganz umgearbeitet, Raphaels Leben jedoch nur mit unbedeutenden Zusätzen versehn. Hätte seine Erklärung dieser wichtigsten Werke, um die sich Hoch und Niedrig bekümmerte, etwas gegen sich gehabt, er würde dieselbe entweder verbessert oder wenigstens seine Gegner zurückgewiesen haben. Dieser Umstand auch macht mich bedenklich in betreff des Paulus. Ghisis Meinung muß entweder wenig verbreitet gewesen oder als zu unwichtig erachtet worden sein, um Widerspruch zu erheben. Das allerdings läßt sich begreifen, daß Vasaris Gesellschaft mehr für Plato und Aristoteles stimmte. –

Es ist nicht allein die Betrachtung der Disputa und Schule von Athen, welche Gelegenheit gäbe, Passavants Ansichten entgegenzutreten. Ich habe an anderer Stelle (Leben M. A.'s) ausgeführt, mit welcher Leichtigkeit er in betreff des unter dem Namen Galatea bekannten Gemäldes vorhandenes unumgängliches Material teils übersehen, teils falsch benutzt hat. Die französische Übersetzung wiederholt diese Irrtümer. Und nicht bloß hier wäre eine aufklärende Polemik gegen ihn geboten. Schritt vor Schritt könnte man ihm nachgehen und eine reichliche Nachlese aufweisen dessen, was er unbemerkt am Wege liegen ließ oder mit allzuweiten Schritten überging, absichtlich vielleicht, ohne es zu berühren. Diese Arbeit aber zu tun wäre fast gleichbedeutend mit Aufstellung einer neuen Biographie, und diese zu unternehmen fehlt es doch noch an Mitteln. Denn das hat Passavant immer voraus vor allen, die an seiner Arbeit Ausstellungen zu machen hätten: die langjährige persönliche Bekanntschaft mit den Ori-

ginalen, die er sich mit Mühe erwarb und die kein Zweiter ohne ähnliche langjährige Anstrengung sich erringen dürfte.

Ich breche deshalb hier ab und will nur noch einen Punkt genauer behandeln, der, wenn auch an sich nicht der wichtigste, dennoch von den persönlichen Fragen das meiste Interesse für sich zu haben scheint: es soll noch die Rede sein von Raphaels Sonetten und von der Frau, an die er sie gerichtet hat.

Auf Skizzenblättern, die sämtlich nur zur Disputa gehören, haben sich vier Sonette gefunden, deren Inhalt dartut, daß Raphael zu der Zeit, wo er für das Gemälde arbeitete, im Frühsommer 1508 mithin vielleicht, eine Frau liebte, mit der er in geheimnisvoller Weise zusammentraf. Diese Sonette sind bei Passavant und an andern Orten in sehr unvollkommner Weise abgedruckt. Ehe ich sie mitteile, einige Worte über Raphaels Charakter.

Ich glaube, jedermann muß fühlen, daß nur eine große und edle Natur schaffen konnte, was Raphael geschaffen hat. Niemand würde sich diese Überzeugung ausreden lassen. Es könnte deshalb all das wahr sein, was Vasari in betreff seiner Ausschweifungen andeutet, oder, wenn man will, gerade heraussagt: dergleichen fällt ab von Raphael. Wenn wir in Byrons eignen Worten lesen, daß er zu Zeiten ein aufreibend tolles Leben geführt, worin es ihm nur um den Genuß des Genusses halber ankam, so bildet das sogar eine Folie für die Kraft, mit der er sich mitten aus den Strapazen des niederen Lebens zur edelsten dichterischen Tätigkeit wieder herausriß. Es bedarf hier gar keines Widerspruchs, keiner Verteidigung, keines Beweises der Verleumdung, man hört und vergißt es. Man hält sich an die Werke. Soll dagegen mit Gewalt alles für unwahr erklärt werden, was anstößig erscheint, soll böser Wille, Zuträgerei, Mißverständnis walten, wo für die Annahme, daß sie gewaltet, doch nur das persönliche Gefühl geltend gemacht werden kann, da erregen solche Versuche unwillkürlich den Gegensinn, wie es einem selbst je zuweilen passieren könnte, daß man unter einer in Tugend, Reinheit und sittlicher Vortrefflichkeit schwelgenden Gesellschaft, nur um mit den Leuten nicht derselben Meinung zu scheinen, sich für schlechter gäbe als man ist und sein möchte.

Passavant hat ein bestimmtes Ideal vor Augen, dem sein Held entsprechen soll*). Wenn Vasari erzählt, wie Raphael seinem

*) In der deutschen Bearbeitung seines Buches. Die französische Übersetzung ist hier viel kürzer, vorsichtiger gehalten.

Freunde, dem fürstlich reichen Banquier Chigi, versprochen hat, in seinem Gartenhause die Decke eines offenen Saales zu malen, aber immer wegbleibt, ohne zu arbeiten, bis Chigi entdeckt, daß eine Frau daran schuld ist (una sua donna), von der Raphael sich nicht losmachen konnte; wenn wir hören, wie man es nun auf Umwegen dahin bringt, diese Frau in das Haus und auf die Malergerüste zu versetzen, so daß Raphael die Geliebte dort nun immer um sich hat, so kann das freilich eine Klatschgeschichte sein, die man für erfunden halten mag, jedoch eine Verleumdung, wie Passavant will, liegt nicht darin, noch scheint mir bedauernswert wie ihm, daß Vasari sie mitteilt, um Raphaels „edlen Charakter zu trüben". Im Gegenteil, es ist eine der reizendsten Anekdoten, die Vasaris Buch enthält, und ganz entsprechend sowohl Raphaels feurigem Charakter als der Feinheit Chigis. Giovio sagt in seiner kurzen Lebensbeschreibung Raphaels: „Is multa familiaritate potentium, quam omnibus humanitatis officiis comparavit, non minus quam nobilitate operum inclaruit." Darin sieht Passavant die Absicht, Raphael als einen Höfling darzustellen, der durch seine Gewandtheit sich den größten Teil seines Ruhmes erworben; während Giovio doch nichts erzählt, als was unter größeren Verhältnissen und bei reiferen Jahren nur die natürliche Folge jener gentilezza sein mußte, durch welche sich Raphael als Jüngling in Florenz alle Herzen gewann. Zudem teilt Passavant selbst die (von Pungileoni gefundenen) Stellen aus den Briefen Bembos und Bibienas mit, aus denen hervorgeht, mit welcher Gewandtheit sich Raphael unter den höchsten Herrschaften Roms bewegte. Die Ehre kennt man, deren er genoß, den Train, den er führte, die Reichtümer, die er besaß; die graziösen Schmeicheleien, die seine wenigen Briefe enthalten, zeigen, wie er seine Gedanken fein zu kleiden wußte. „Nach Ew. Herrlichkeit Idee habe ich mehrere Zeichnungen entworfen", beginnt sein Brief an den Grafen Castiglione, „alle Welt ist damit zufrieden, wenn nicht anders alle Welt mir etwas vorlügt, aber meinem eignen Urteil gegenüber genügen sie nicht, und deshalb, fürchte ich, auch dem Ihrigen nicht"*). Kann man feiner einem hohen Herrn sagen, „alle die übrigen ver-

*) ma non sodisfacio al mio giudicio, perchè temo di non sodisfare al vostro. Passavant und Guhl, Quatremère und Duppa nehmen das perchè in der Bedeutung von quia. Es muß wohl in der von quam ob rem genommen werden.

stehn nichts, nur wir beide sind die wahren Kenner“? Und dann weiter, wie er das Lob des Grafen zurückweist, wie er ihn auffordert, ihn in der Auswahl der Schönheiten zu unterstützen —, oder, wenn er Francia schreibt, er sei nicht imstande ein Porträt von sich zu malen, so vortrefflich wie Francia eines von sich geliefert und ihm zugesandt hatte; wenn Castiglione ein noch so scharfer Kenner, Francia ein noch so guter Maler war, Raphael wußte beiden gegenüber recht gut, daß er selber mehr verstand und besser malte; aber es gibt Naturen, die eine innere Notwendigkeit antreibt, diejenigen, denen sie gegenübertreten, durch eine schmeichlerische Bescheidenheit auszusöhnen mit ihrer Überlegenheit. Wie aber könnte man ein solches Verhältnis zur Welt schicklicher ausdrücken, als indem man familiaritas potentium und humanitatis officia als das bezeichnete, wodurch Raphael sich die Wege ebnete? Er war ohne Zweifel ein Menschenkenner, der die Leute zu durchschauen und zu gebrauchen verstand, im besten Sinne: wir sehen es schon daran, wie er seine Schüler zu wählen und zu fesseln verstand, auch zu benutzen. Er wußte, was seine Arbeit wert war, so gut als Michelangelo, und gab sie nicht unter dem Preise. Er war nicht sentimental am falschen Orte, der Brief, den er an seinen Onkel über das Heiraten schreibt, beweist es. Wie ungemein praktisch und kühl bespricht er dies Geschäft, denn das ist eine Verheiratung in Italien, sieht nur aufs Geld und betrachtet die zwischen ihm und dem Kardinal Bibiena schwebenden Verhandlungen unter diesem Gesichtspunkte. Kein Anklang auch nur, daß ihm an der Person gelegen sei, mit der er sich verbinden wollte; Geld und gute Familie, keine weiteren Requisite. Ganz unpassend deshalb, Raphael, nachdem seine Verlobte gestorben, als einsamen, trauernden Bräutigam zu denken. Er suchte, sieht man deutlich, schon zu Marias Lebzeiten von ihr loszukommen. Vasari sagt, Raphael habe die Heirat hinausgeschoben, weil er sich Hoffnung gemacht auf die Ernennung zum Kardinal. Von andern Seiten wird das bestätigt. Dies soll nun ganz unglaublich sein. Ich will nichts dafür oder dagegen sagen, aber bekannt ist, welche Anzahl Kardinäle Leo auf einen Schlag ernannte, um seiner Kasse aufzuhelfen, und wie jedermann zu dieser Würde qualifiziert war, zu der Giulio III. einen Straßenjungen erhob, der ihm besonders am Herzen lag. Raphael hätte den Preis bezahlen können. Man muß die römischen Verhältnisse von damals vor Augen haben. Vasari endlich erzählt den Tod

Raphaels. Eine andere alte Notiz ist aufgefunden durch Pungileoni, die ihn ähnlich erzählt. Nun soll Vasari durchaus nur aus dieser Quelle geschöpft haben, und deshalb beides gelogen sein. Wie gesagt, ich glaube selbst nicht daran, aber die Folgerung ist falsch. Indessen, wie nun Raphael gelebt haben mag und wie er gestorben ist, ob an einem Fieber, das er sich bei den Vermessungen des alten Roms zuzog, ob an einem falsch verordneten Aderlaß, da er dem Arzte verschwiegen hatte, daß seine Krankheit momentane Erschöpfung sei, er ging nicht aus der Welt als schmachtender Jüngling, sondern als siebenunddreißigjähriger, starker, breitschultriger Mann. Die Porträts der letzten Jahre zeigen ihn so, das im Louvre besonders, wo Giulio Romano, mit ihm auf derselben Leinwand, den Degen vor ihm in die Scheide steckt. Raphael, der zuletzt so etwas wie das Ministerium der schönen Künste unter Leo X. inne hatte und zugleich das meiste in seinem Fache selbst tat, muß ein Mann von ungewöhnlicher Spannkraft, körperlicher wie geistiger, gewesen sein, um soviel zugleich fortzuführen und soviel Neues einsam zu schaffen. Von dem empfindlichen, die Zurückgezogenheit suchenden Wesen Michelangelos kann er nichts gehabt haben, nichts von dessen selbstquälerischer Beobachtung der eignen Seele, dem Zweifel, der Betrübnis, dem Hingehn durchs Leben wie der Mond durch Wolken schleicht, sondern mit einer siegreichen Macht über die Menschen begabt, in seinem Auftreten mehr noch als in seinen Werken vielleicht (denn es scheint, als wären diese bei aller Bewunderung, die man ihnen zollte, doch mit einer gewissen Kühle von seiten des Publikums beurteilt worden), führte er ein sonnenhaftes Dasein und verlöschte plötzlich im Momente seines höchsten Glanzes. Was die kühle Beurteilung seiner Werke anlangt, so findet sich diese bei Vasari trotz aller Bewunderung, wie auch bei Giovio, und hier wie dort nicht etwa, um Michelangelo zu heben. Man stellte Michelangelo damals höher, ließ sogar nach ihm Lionardo folgen und dann erst Raphael. Jedenfalls wurde seine bezaubernde Art zu leben der Wirkung seiner Kunst ebenbürtig an die Seite gestellt. Soll das ein Tadel sein? Sagte doch ein Freund zu Goethe: „Was du lebst ist besser als was du sprichst, was du sprichst besser als was du schreibst", und Vittoria Colonna Michelangelo ins Gesicht, sein Charakter stehe ihr höher als seine Werke. Raphael muß etwas an sich gehabt haben, was diejenigen entzückte, die mit ihm in Berührung

kamen. Was es gewesen, würde niemand, auch der nicht sagen können, der es selbst an ihm erlebte. Durch einen Gegensatz ließe es sich vielleicht deutlich machen. Wenn man heutzutage solchen, in ihrem Umgange berauschenden Naturen begegnet und nach der ersten Überraschung zur Beobachtung übergeht, findet man meistens, daß sie bei einem bedeutenden Kapital an Lebenskraft und der daraus entspringenden Gewalt stets frisch und unermüdet aufzutreten, zugleich die Fähigkeit besitzen, über das, was sie eigentlich sind und wollen, einen geheimnisvollen Schleier ausgebreitet zu halten, dessen Falten viel versprechen aber nie gelüftet werden. Ein Zufall läßt dann einmal aber doch dahinterschauen und man entdeckt nichts als leere Nichtigkeiten. Ihre ganze Existenz zeigt sich nun als eine für die Welt und für sich selbst arrangierte Reihe geistiger Täuschungen, die bei klarem Lichte besehen sich zur großen Arbeit des Menschengeschlechtes als überflüssige Spielereien verhalten. Der Zauber aber, den die echten Genien um sich verbreiten, besteht darin, daß ihr Dasein und ihre Taten jede Beleuchtung ertragen. So das Leben Goethes, so auch wohl das Raphaels. Die erste Bedingung des Genies ist Wahrheit, sagt Goethe. Raphael erfüllt sie.

An wen Raphaels Sonette gerichtet waren, wissen wir nicht. Nur das ist wohl sicher, daß er sie als junger Mensch dichtete und daß glühende Leidenschaft aus ihnen redet. Ich lasse diese Dichtungen hier folgen.

1.

Amor, tu m'invescasti con due lumi
Dei occhi dov'io me strugo, e face
Da bianca neve e da rose vivace,
Da un bel parlar, e d'onesti costumi.

Tal che tanto ardo che nè mar nè fiume
Spegner potrian quel foco, ma piace
Poich'il mio ardor tanto di ben mi face
Ch'ardendo ognor piu d'arder mi consuma.

Quanto fu dolce al giogo! E la catena
De' suoi candidi bracci al col mio volti
Che scegliendomi io sento mortal pena.

D'altre cose non dico che son molti,
Chè soverchia dolcezza a morte mena,
E pero taccio, a te i pensier rivolti*).

Mit ihrer Augen zaubervollem Licht
Lockt' sie mich an. Mir vor den Blicken flimmert
Ein Glanz, wie Schnee von Rosen überschimmert,
Wenn ich sie seh' und lausche wie sie spricht.

Das Meer und alle Ströme löschten nicht
Die glüh'nden Flammen aus, die an mir zehren,
Ich aber trachte nur sie zu ernähren,
Und mich entzückt was mir das Herz durchsticht.

Wie süß sie nachgab! Wie sie mich umschlang!
Mit weißen Armen mir den Hals umkettend,
Ich riß mich los, mir war als müßt' ich sterben!

Doch still! Nicht mehr verrate mein Gesang,
Nur an dich denken darf ich — so errettend
Mein Glück, denn zuviel Glück stürzt ins Verderben.

Was unter diesem Verderben zu verstehen sei, sagt das zweite Sonett.

2.

Come non potè dir arcana Dei
Paul, quando disceso fu dal cielo,
Così il mio cor d'uno amoroso velo
A ricoperto tutti i pensier miei.

Però, quanto ch'io viddi e quanto fei
Pel gaudio taccio che nel petto celo,
E prima cangerò nel fronte il pelo
Che mai l'obbligo volga i pensier rei.

---

*) Zuerst im Merkur von 1803 durch Fernow mitgeteilt, der es in Italien von der Handzeichnung, die in Besitz eines urbinatischen Edelmanns war, kopierte. Ebenso bei Passavant. Öfter in englischen Büchern, da das Blatt heute in Oxford ist. Raphaels Schrift ist sehr nachlässig. Ich habe die moderne Orthographie zu geben versucht.



DIE VERKLÄRUNG CHRISTI
1517 – 1520. Rom, Vatikan

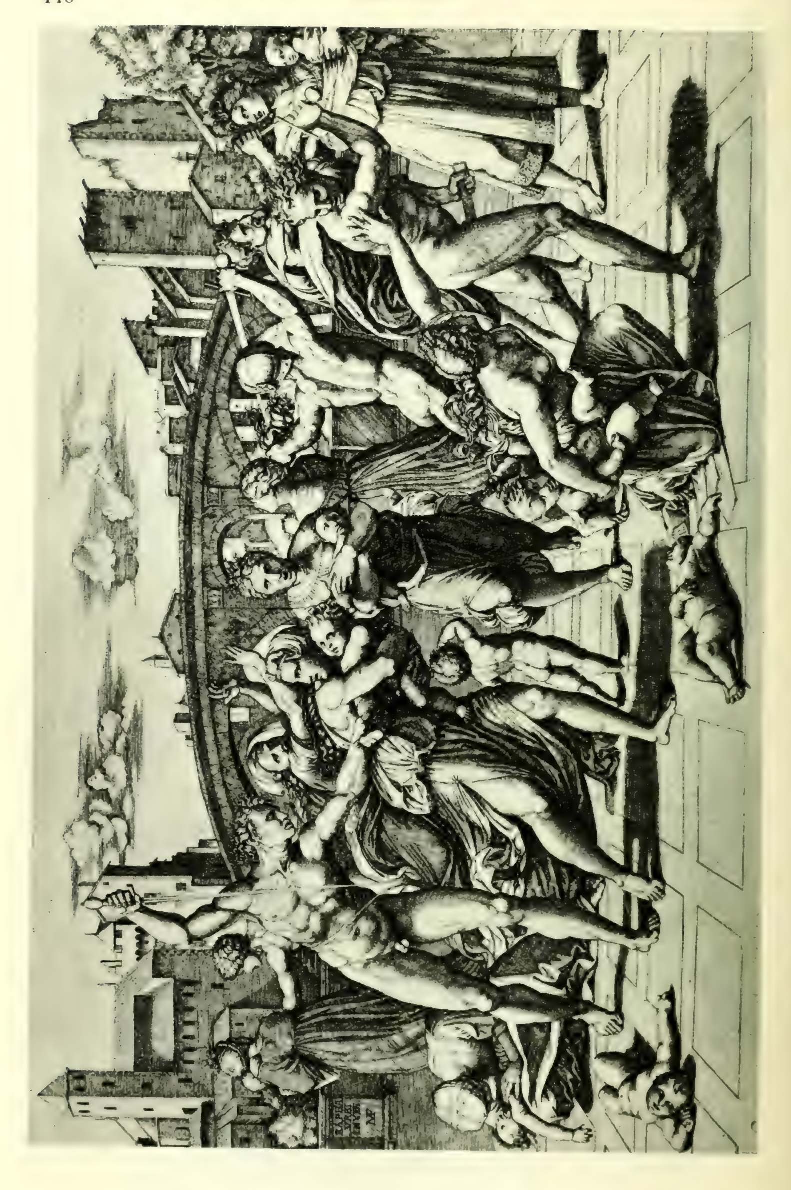


AUSSCHNITT AUS „DIE VERKLÄRUNG CHRISTI“



DER BETHLEHEMITISCHE KINDERMORD

Vorzeichnung in nackten Figuren. Um 1509. London, British Museum



DER BETHLEHEMITISCHE KINDERMORD

Kupferstich von Marcantonio Raimondi nach einer Zeichnung Raphaels

Guarda al ardor mio, non abbi appico,
Che send'io tuo soggetto, mi or concede
Che per mia fiamma ardresti apoco, apoco.

E s'el pregarmi in te avesse loco,
Giammai non restaria chiamar mercede
Sin che nel petto fosso il parlar fico*).

Wie Paulus einst was er geschaut da oben,
Verschwieg, so schweig' ich, denn es hat die Liebe,
Damit mein Glück ein süß Geheimnis bliebe,
Mit einem Schleier mir das Herz umwoben.

Deshalb verbergend was ich sah und tat,
Lass' ich's in mir von keinem Blick erreichen;
Eh' soll das Haar mir auf der Stirne bleichen,
Eh' sich die Treue kehrte in Verrat.

Doch nun – sieh' wie ich leide! Darf ich denken,
Da ich so ganz mich dir gehorsam zeige,
Es könne dich erbarmen wenn ich klagte?

Wär' es erlaubt, zu bitten! Zu dir lenken
Würd' ich unendlich mein Gebet: „O neige
Dich zu mir!" bis die Sprache mir versagte.

Ihre Gunst hat sie gewährt also, ein einziges Mal aber nur, und unter der Bedingung, mit keiner Silbe zu verraten was geschehen sei, ja nicht einmal sie selbst daran zu erinnern. Er hat es gelobt und will es halten, aber es quält ihn. Endlich erträgt er es nicht mehr und, wenn auch nur sich selbst gegenüber, er verrät was sich ereignete:

---

*) Auf einem heute gleichfalls in Oxford befindlichen Blatte. Passavant hat Fernows Version gegeben, bei der die letzten sechs Verse ganz anders lauten. Raphael hat sich nicht entschließen können; immer wieder streicht er aus und beginnt aufs neue, bis das obenstehende als letzter beibehaltener Versuch stehn bleibt, wahrscheinlich auch so nicht als letzte Redaktion, die in der Reinschrift vielleicht fernere Änderungen erlitt. Fernow hat aus dem, was teils ausgestrichen, teils vereinzelt dastand, etwas komponiert, das nur dadurch Zusammenhang erhalten konnte, daß er eigene Veränderungen hineinbrachte.

3.

Un pensier dòlce è rimembrar il modo
Di quello assalto, ma più grave il danno
Del partir, ch'io restai come quei ch'hanno
In mar perso la stella, se'l ver odo.

Or l'ingua di parlar dissogli il nodo,
A dir di questo inusitato inganno
Ch'amor mi fece per mio grave affanno,
Ma lui pur ne ringrazio, e lei ne lodo.

L'ora sesta era che l'occaso un sole
Aveva fatto, e l'altro surse in loco,
Atto più da far fatti che parole.

Ma io restai pur vinto al mio gran foco
Che mi tormenta, chè dove l'on sole
Disiar di parlar, piu riman fioco*).

Wie süß, dich zu umfassen in Gedanken,
Dann aber quält der Schmerz der Trennung wieder;
Du gingst, und wie ein Schiffer fiel ich nieder,
Um den die Sterne plötzlich all' versanken.

Jetzt Zunge brich die Fesseln! sage an,
Wie unerhört die Liebe mich betrogen,
In welchen Abgrund mich hinabgezogen,
Ach — und ich dank' ihr doch, daß sie's getan!

Um Mitternacht! Längst war die e i n e Sonne
Hinab, als jene andre mir erschien,
Sie sprach nicht viel, doch wußte sie zu handeln!

---

*) Zweimal vorhanden; einmal in reiner, glatter Schrift, die Passavant im Faksimile mitteilt, das Blatt ist heute in Oxford; nur „il modo" fehlt. Passavant ergänzt „e godo". Auf einem in Wien befindlichen Blatte befindet sich das Sonett in einem früheren Stadium und hier steht „i modo", mit einem zirkumflexartigen Strich über dem i, der allerdings meistens n bedeutet, zuweilen aber von Raphaels Hand im Feuer des Schreibens hingeschrieben wird und hier für l genommen werden kann.

Und dieser Schmerz seitdem, und diese Wonne
Trag' ich. Spräch' ich ihn aus, so zwäng' ich ihn, —
Doch wer kann d a s Gefühl in Worte wandeln?

Er hat gesprochen also, obgleich er zu schweigen gelobte. Er verzweifelt, aber er ist nicht ganz hoffnungslos: auf dem Wiener Blatte findet sich „Molte speranze nel mio petto stanno" statt „Del partir, ch'io restai come quei ch'hanno" und darauf eine andere Fortsetzung, aber er verwarf es später. Die Geliebte kehrte nicht zurück. Was er gelitten und wie er sich getröstet endlich, sagt das letzte Gedicht.

Fello pensier, ch'in te cercar affanni
E dare in preda il cor per più sua pace,
Or vedi tu gli effetti aspri e tenace
Sciolti che m'usurpar i più belli anni.

Ma le fatiche, e voi, famosi affanni
Risvegliate il pensier che in ozio giaze,
Mostrategli quel calle alto che face
Salir dai bassi ai più sublimi scanni —*)

*) Mehr ist nicht vorhanden. Das Blatt befindet sich im Museum Favre zu Montpellier, von woher ich die Durchzeichnung eines Faksimiles durch freundliche Vermittelung des Herrn Walter Twight zu Marseille erhielt. Fello vermute ich, da sich bei Raphael das Wort an anderer Stelle findet; effetti ist gebraucht in der Bedeutung von affetti; Sciolti ist sehr zweifelhaft. Passavants französischer Übersetzer, dem es leicht gewesen wäre, eine bessere Version zu erhalten, begnügt sich damit, die unverständliche Abschrift wieder abzudrucken, welche sich im dritten Bande der deutschen Ausgabe findet. Das Original gibt folgendes:

llo pensier che intecercar ?afanni
e dare inpreda el cor p piu sua pace
? uedi tu gliefetti aspri e tenace
sc?l?? che misurpa i piu belli anni

e fatiche euoi famosi a fanni
isuegliate el pensier che inotio giace
?ostr?teli quel cole alto che face
alir da bassi aipiu subimi scanni

Der vordere Rand ist abgeschnitten. Jules Renouvier gibt im Musée de Montpellier (De Lyon à la Méditerranée, par Mr. B. Laurens, II. livraison) folgende Lesart:

Mein Herz gab ich zur Beute dir —: vergebens
Sucht' es den Frieden so, nur Kummer fand es;
Da liegen sie, die Kohlen meines Brandes,
Die Qual der schönsten Jahre meines Lebens!

Doch all mein Mühn, und du, ruhmvoller Schmerz,
Weckst den versunknen Geist, und neue Bahnen
Ihm zeigend, läßt du ihn die Höhe ahnen,
Zu der ein Weg sich auftut für mein Herz,

Wie sel'ge Geister, die in Lüften schweben
Hoch über Wald und Tal in leichtem Fluge
Und Thron und Königreiche tief verachten . . .

Hier bricht das Sonett ab; die drei letzten Verse fügte ich hinzu, die unzusammenhängenden, auf demselben Blatte stehenden wenigen Reihen so auslegend. — Er hat sich losgerissen also. Er will arbeiten. Der Ruhm, auf den er hoffte, ist nicht ausgeblieben. Freilich aber, das vierte Sonett könnte das erste gewesen sein. Die Ordnung, in der ich die Gedichte hier vorführe, ist eine willkürliche. Es können andere dazwischen liegen, folgen oder vorhergehen, die vielleicht auf ewig verloren bleiben. Keine Ahnung, wer die Frau war, an die er sie richtete.

Passavant hat die verschiedenen Mythen zusammengestellt, die sich über Raphaels Herzensverhältnisse in der Literatur gebildet haben. Ganz jung soll er in Urbino die Tochter eines Töpfermeisters geliebt haben. Rumohr nennt die Geschichte eine alte, später ganz verworfene Sage. Aber Rumohr hat einen Majolikateller aufgefunden, auf dem ein Jüngling von jugendlich rapha-

---

Nello pensier che in te cercar tafanni
E dare in preda el cor per piu tua pace
Non vedi tu gli efetti aspri e tenace
Vincolvo che nusurpa i piu belli anni?
Le fatiche e voi famosi afanni

Isvegliate el pensier che in otio giace
Mostrateli quel cole alto che face
Salir da bassi ai piu sublimi scanni.

Mr. Blanc, durch dessen Güte Mr. Twight die Durchzeichnung der Schrift für mich erlangte, hält Vincolvo für falsch und Mostrateli für zweifelhaft. Am besten wäre, das Blatt photographisch herauszugeben.

elischer Bildung ein auf einer Bank neben ihm sitzendes Mädchen umarmt hält. Durch diesen Teller erhält die alte Sage für Rumohr neuen Bestand. Raphael hat ihn gemalt, auf die Töpferei in Urbino eingewirkt, die „Veredlung der gestaltenden Gewerbe lag ganz in seinem Sinn." Da kommt Passavant, beweist, es habe damals gar keine Majolikatöpferei existiert in Urbino, und die Sage versinkt wieder in ihre Nichtigkeit.

Dies ist beseitigt. Für Rom tritt nun die Fornarina ein, die schöne Bäckerin oder Bäckerstochter, deren Auftauchen, ohne an bestimmte Zeit gebunden zu sein, im allgemeinen in die vierzehn Jahre verlegt wird, die Raphael in Rom zubrachte. Sie wohnte via Santa Dorotea No. 20, ihr Haus wird noch gezeigt. Auf den Zehen stehend über die Mauer eines Gärtchens sehend erblickt Raphael sie zuerst. Auch hierfür eine Illustration: ein liebendes Paar, das Sebastian del Piombo gemalt haben soll und sich in England befindet. Passavant weist in dem Bilde ein späteres Machwerk nach, spricht der von Missirini zuerst mitgeteilten Geschichte alle Autorität ab und zeigt, daß der Name Fornarina vor der Mitte des vorigen Jahrhunderts gar nicht nachzuweisen sei. Damit ist auch diese Mythe abgetan und zugleich die Vermutung Naglers, daß die Bäckerin und die aus Urbino nach Rom gekommene Töpferstochter ein und dieselbe Person seien. Das einzige was wir über den Namen einer Frau wissen, die Raphael in Rom liebte, ist, daß sie Margarita hieß. Dieser Name soll sich als alte Randbemerkung auf einem Exemplar der zweiten Ausgabe des Vasari finden, das ein Advokat Vanutelli in Rom besitzen soll. Und so begnügen wir uns, wie Passavant im ersten Bande seines Werkes, mit der farblosen Angabe, daß Raphael eine Frau liebte, welche bei ihm wohnte als er starb, und der er in seinem Testamente anständig zu leben hinterließ. Als er zu sterben kam, berichtet Vasari, „fece testamento; e prima, come christiano, mando l'amata sua fuor di casa, e le lasciò modo di vivere onestamente: dopo divise le cose sue fra' discepoli etcet.", d. h. „er machte seine letzten Verfügungen, und zwar sorgte er als anständiger Mann in erster Linie für seine Geliebte, der er einen schicklichen Unterhalt aussetzte." Was das „aus dem Hause schicken" anlangt, so ist es in Rom hergebracht, daß bei Todesfällen die nächsten Angehörigen auf der Stelle das Haus verlassen, während die Leiche von den Freunden besorgt wird. Vasari sagt nicht etwa, daß Raphael damit eine

besondere Treue belohnte, oder besondere Liebe bewies, sondern teilt eben nicht mehr und nicht weniger mit als seine Worte enthalten. Auch sagt er nicht, daß diese Frau immer bei Raphael gewohnt, oder daß es seine einzige Liebe gewesen. Wo er von Raphaels Frauenporträts erzählt, heißt es: „ritrasse Beatrice Ferrarese, ed altre donne, e particularmente quelle sua, ed altre infinite.“ Passavant meint, in dem particularmente liege, daß Raphael seine Geliebte verschiedenfach porträtiert. Es kann ebensogut bedeuten, daß er sie vorzüglich schön gemalt, oder daß das Bild vor andern bekannt sei.

Ein Porträt nun einer amata Raphaels haben wir, denn es kann billig kein Zweifel erhoben werden, daß das zwischen Achsel und Ellenbogen um den nackten Arm gelegte Armband mit dem Namen Raphaels, das sich auf dem im Palaste Barberini befindlichen Gemälde einer jungen Frau findet, ein besitzandeutendes Symbol sei. Allerdings ist diese Arbeit ganz besonders schön. Unbekleidet sitzt die Frau da, doch nicht nackt, denn ein Purpurgewand liegt über ihrem Schoß und den Knien, und einen leichten Flor zieht sie von da aus mit der einen Hand nach der Brust empor. Um das schwarze Haar ist turbanartig ein buntes Tuch gewunden. Die Malerei erscheint derart, daß sie nicht aus Raphaels letzten Zeiten sein dürfte.

Im zweiten Bande seines Werkes setzt Passavant dies Porträt, ohne Weiteres darüber entdeckt zu haben, ins Jahr 1509, indem er Raphaels Sonette als an diese Frau gerichtet annimmt. In demselben Bande beweist er, d. h. nimmt er als bewiesen an, daß das in den Uffizien zu Florenz befindliche Frauenporträt, welches mit 1512 gezeichnet ist, zwar von Raphael herrühre, dessen Geliebte aber nicht sein könne, wie vielfach behauptet wurde. Mir erscheint, was dafür und was dagegen gesagt wird, gleichmäßig in der Luft zu schweben. Dagegen teilt er diese Ehre einem im Palaste Pitti befindlichen Gemälde zu, das jedoch zum Titel, von Raphael gemalt zu sein und seine Geliebte darzustellen, nur deshalb gelangte, weil es im Ausdrucke des Antlitzes an die zu Dresden befindliche sistinische Madonna erinnert. Die Möglichkeit, daß diese Ähnlichkeit etwa in das Bild hineinkopiert sein könnte, erwähnt er nicht, dagegen, weil besonders Gewand und Hände am deutlichsten den fremden Ursprung andeuten, soll Raphael nur den Kopf gemalt und seine Schüler das übrige getan haben. Endlich, im dritten Bande, weist Passavant auf einen

Stich Marc Antons hin, der, nach einer Zeichnung Raphaels angefertigt, ihn, seinen Diener und seine Geliebte darstellen könne. Zugleich aber wird jetzt nun das eben erwähnte Porträt im Palaste Pitti mit unbefangener Sicherheit als Raphaels Geliebte in „völlig ausgebildetem Alter“ erwähnt, als dieselbe Frau in späterer Zeit, die wir aus jüngeren Jahren im Palazzo Barberini vor uns haben. In der französischen Übersetzung wird dies alles nun als ein ausgemachtes Faktum mitgeteilt, und durch Stahr, in seinem zu Schauers Raphaelalbum geschriebenen Texte, hat die neue Mythe ihren letzten Abschluß erhalten. „Raphaels Liebe, erzählt dieser, blieb bis zu seinem Tode seiner Geliebten“ (an die die Sonette gerichtet sind, nämlich, und die wir jung im Palaste Barberini, älter im Palaste Pitti sehen und deren Name Margarita war), „die stets in seinem Hause an seiner Seite lebte, und für die er beim Herannahen seines Todes treulich Sorge trug. Kein Zeitgenosse meldet, daß seine Freunde oder seine fürstlichen Gönner irgendwelchen Anstoß genommen an diesem treuen Liebesbunde mit dem schönen und guten Weibe, das durch Herkunft und auch wohl durch die Bildung nicht geeignet, die Stelle seiner Gattin einzunehmen, bescheiden und anspruchslos sich mit der Stellung einer treuen dienenden Geliebten begnügte“. —

Sei indessen nichts gesagt gegen die Autorschaft Raphaels bei dem Gemälde im Palaste Pitti, auch nichts dagegen, daß es einen Schimmer von Ähnlichkeit mit der sistinischen Madonna habe: das wird niemand begreifen können, wie die junge Gestalt im Palaste Barberini sich so sehr verändern konnte, um zehn oder irgendwelche andere Anzahl Jahre später zu dem zu werden, was wir auf dem Gemälde im Palaste Pitti sehen. Anderer Gesichtsschnitt, andere Augen, ganz anderer Typus auf beiden. Es gibt nur ein Gemälde, welches diese jugendliche Frau in späteren Zeiten darstellen könnte, ein Werk freilich in so traurigem Zustande, daß man es ohne Bedauern nicht ansehen kann, das aber, zerkratzt und teilweise übermalt wie es dasteht, dennoch die Hand Raphaels nicht verkennen läßt und neben einer gewissen Ähnlichkeit mit dem Gemälde im Palaste Barberini eine Verwandtschaft mit dem Typus sowohl der sistinischen Madonna als der della Sedia genannten zeigt, so daß sich alle übrigen Folgerungen unwillkürlich aufdrängen und ihm gegenüber der Schluß gerechtfertigter erscheint, Raphael habe

dasselbe Wesen jahrelang geliebt und in verschiedenen Altersstufen dargestellt. Früher im Besitz des Legationsrates Kestner zu Rom ist das Porträt jetzt in die seinen Erben gehörige Galerie zu Hannover übergegangen, deren ausgezeichneter Besitz an Werken italienischer Kunst bekannt ist. Wie bei der jugendlichen Frau im Palaste Barberini sehen wir auch hier ein Tuch um den Kopf geschlungen. Dasselbe Haar scheinen wir vor uns zu haben, denselben zarten Hals, nur alles feiner, gereifter, geistiger. Die Hände greifen an verschiedenen Stellen in einen um die Schulter gelegten herabsinkenden Pelz, der die von einem niedrig zusammengezogenen feingefalteten Hemde bedeckte Brust frei läßt, in deren Mitte, da, wo sich das mit einer Schleife zusammengeknüpfte Hemd ein wenig teilt, eine goldene Kette hineinsinkt. Aber wer war es? Die Frau die Chigi auf das Gerüst seines Gartenhauses brachte, oder die, der Raphaels Diener Baviera zu besonderem Dienste beigeordnet war, oder die, die bei seinem Tode bei ihm im Hause war? „Fu Rafaello persona molto amorosa, sagt Vasari, ed affezionata alle donne, e di continuo presto ai servigi loro“, Vasari kann so geschrieben haben, weil ihm viele lügenhafte Klatschgeschichten im Sinne lagen, die er leider glaubte, es kann aber auch die Wahrheit gewesen sein. Niemand ist in der Lage, darüber zu entscheiden.

Entbehren wir aber wirklich so viel? Ist es durchaus notwendig, über Raphaels Verhältnisse zu den Frauen, die er liebte, bürgerlich genaue Auskunft zu besitzen? Angenommen, es würden uns gegen Einbuße der Sonette die sichersten Nachrichten angeboten: Namen der Geliebten, Vaternamen, Geburtsort und Tag, ja Tag und Stunde durch Dokumente nachgewiesen, wo Raphael die Frau oder das Mädchen zuerst gesehen, die er liebte — nützte das zu tieferer Erkenntnis seines Charakters? Stände er uns näher dann als nun, da niemand weiß, was in jener Nacht geheimnisvoll in seine Arme sich drängte, und wer jenes junge Geschöpf gewesen ist, das uns aus dem Gemälde des Palastes Barberini mit so glühenden Augen anblickt?

Es gibt geheime Erlebnisse, die zu wissen wichtig, und die zu entdecken fruchtbar ist. Wenn wir lesen wie Alcibiades, als Flüchtling in Sparta aufgenommen, dort die Gemahlin des Königs verführt, so fällt ein neues Licht auf den Charakter dieses grandiosen Abenteurers. Wenn wir finden, daß Michelangelo niemals glücklich geliebt hat, wenn wir aus Goethes eigener Er-

zählung von den Frauen lesen, die ihn eine nach der anderen fesselt, ohne ihn zu halten: die Art, wie er sich losmacht, ist ein Teil seiner Entwicklung. Diese Verhältnisse aber auf den genauen Tatbestand reduzieren zu wollen, wäre selbst bei den ungemeinen Aktenstücken, die aus Goethe etwa hierfür zu Gebote ständen, ein unglückliches Unternehmen, das mit der wahren Geschichtsforschung nichts zu tun hat. Und so finde ich, für Raphael genügt das Vorhandensein dieser Sonette. Sie sagen soviel, daß alles Hinzukommende Nebensache wäre. Es haben in neuerer Zeit wenig Männer in Italien gelebt, deren Schicksal uns so sehr bewegte als das Leopardis. Nun wohl, es liegen Bände voll Briefe vor, die er mit Freunden, Geschwistern und Eltern gewechselt hat. Tag für Tag verfolgen wir, was er ersehnte und entbehrte, sehen ihn sich verzehren, und verfolgen seine Kämpfe bis zum Unterliegen. Was aber blieb mir zuletzt, nachdem alles durchlesen war? — Leopardis Gestalt stand unklar, schmerzlich verzerrt und wie stückweise wieder grell beleuchtet vor mir, ein Gemisch unzähliger trauriger Momente als die Hülle seiner Seele, und suchte ich einzeln zusammen was mich wahrhaft bewegte, den eigentlichen Inhalt seines Daseins, die Dörner, die ihn zu Tode stachen, so waren es wenige Dinge, bei denen es auf Ort und Datum eben nicht ankam und die sich auf ein paar Seiten drängen ließen. Und sehe ich in seine Verse hinein, so verschwindet selbst das als unnötig, denn diese atmen seine Seele aus wie schwere Seufzer und erzählen mehr als alle Briefe vermochten. Er besingt den Tod eines jungen Mädchens, das er liebte und das hinstarb ehe es noch völlig erblüht war. Sie erscheint ihm im Traum und redet mit ihm. Aktensöße über Herkunft, Leben und Krankheit dieses Kindes würden nicht einen einzigen Gedanken verraten von dem was seine Verse so völlig aussprechen. Alles persönlich Zufällige beim Menschen, das nicht ein geistig notwendiger Teil seiner Existenz war, fällt ab wie totes Laub, das kein Frühling wieder ergrünen macht. Nur die Mitteilung erweckt eine Vorstellung vom wahren Wesen eines Menschen, welcher der menschliche Geist die Kraft dazu beilegt. Berichte und Merkmale gibt es freilich, die das entbehren zu können scheinen, faktische Dinge, welche die Neugier so stark reizen, daß im Moment des Empfangens ein täuschender Schein von Befriedigung eintritt, bald aber erkennt man ihre Leerheit und wendet sich kalt ab. Man will, wenn man von großen Men-

schen liest, Worte mit einem Anfluge dichterischer Kraft empfangen, die sein Bild in uns aufsteigen lassen in Wahrheit.

In diesem Sinne läßt sich sagen, es sei unmöglich bei dem stehen zu bleiben, was überliefert worden ist. Wo zu viel Detail erhalten blieb, schüttelt man das Übermaß ab, hält sich an eine kleine Anzahl Hauptdaten und bildet mit ihrer Hilfe frei schaffend die neue Gestalt; wo wenig überliefert wurde, verbinden sich diese Punkte untereinander, ohne daß wir das Eintreten dieser Verbindung zu verhindern vermöchten. Ich stehe vor dem Gemälde im Palaste Barberini: ich lasse meine Augen über das reizende Bildnis hingleiten. Der Blick, der Zug der Lippen, das momentan Naive der Stellung: alles erzählt. Unwillkürlich erinnere ich mich der Gedichte. Ohne bei mir anzufragen, ob sie dürfe, läßt die schaffende Phantasie mich diese Frau erblicken, wie sie nachts zu ihm schleicht, wie er sie staunend erblickt zuerst, wie sie endlich sich von ihm losmacht. Ich sehe sie an seinem Krankenlager sitzen. Irgend jemand hat berichtet, sie habe sich verzweiflungsvoll in den Leichenzug gestürzt; ohne Zweifel eine Erfindung, aber ausgesprochen einmal und darum, falsch oder wahr, dennoch in der Phantasie haftend. Immer und immer werden diese Märchen wieder auftauchen, so lange vielleicht, bis man endlich überzeugt sein wird, sie waren unzweifelhafte Wahrheit. Es gibt Mitteilungen, die in jedem eine Art zauberhafter Produktionskraft erwecken. Schließen die wenigen Strophen der Sappho, die uns noch übrig sind, nicht einen Abgrund von Sehnsucht auf, als hätten wir ein langes Gedicht empfangen, das von Leiden und Verzweiflung erzählte? Wir sehen sie vom Felsen in das nächtige Meer hinabsehen. Und so bei Raphael, wir sehen die weißen Arme, die zu einer Kette um seinen Hals wurden, es überströmt uns mit Bildern und Gedanken. Wer verlangte nach Namen und Zeitbestimmung, wenn er das empfindet? Ja, dies Nichtwissen bei dem Bilde eben und bei den Gedichten ist wie ein Reiz mehr, der Raphaels Leben umwebt, und wer hier sichere Daten herbeibrächte, würde, auch wenn es niemand zugestände, eher vielleicht einen Raub begehen, als eine Bereicherung eintreten lassen. Was wir haben genügt. Raphael ist uns bekannt genug, die Geschichte seines Herzens bedarf keiner Aufklärung.

Ich breche hier ab. Zu sprechen wäre noch über zwei Vorwürfe: über Raphael als Historiographen Giulios II. und Leos X.,

deren beider politische Taten er in seinen Gemälden der vatikanischen Zimmer durch allegorische Darstellungen verherrlichte, ein Kapitel, das Passavant mehr als oberflächlich abgetan hat; sodann über Raphaels Nachahmer und das Verhältnis des 16., 17. und 18. Jahrhunderts zu seinen Werken: die im Laufe der von seinem Tode bis zu unseren Zeiten verflossenen Tage lautgewordenen Urteile über ihn, sowie die Betrachtung der Art, wie die innerhalb dieses Raumes arbeitenden großen Künstler sich zu ihm gesellt, ist wichtig genug, um eingehende Untersuchung der Mühe wert erscheinen zu lassen. Passavant läßt das so gut wie unberührt. Ein flüchtiger Blick würde jedoch nicht genügen: bleibe darum die genauere Behandlung einstweilen vorbehalten.

RAPHAEL ALS WELTMACHT

I.

Als ich vor vierzig Jahren das Leben Michelangelos zu beschreiben unternahm, kam das Buch im ganzen so zustande, wie es besteht. Der Aufbau der Erzählung war gegeben: man hatte den glänzendsten Abschnitt der Geschichte von Florenz als Schlachtfeld gleichsam der Kämpfe des Mannes darzustellen, dessen Kunstwerke zugleich historische Ereignisse waren. Sie stehen noch da, und die Welt weiß, was sie an ihnen und an ihm zu bewundern hat.

Eine Reihe von Jahren später versuchte ich Raphaels Leben zu schreiben, kam aber zu keinem Abschlusse. Tat nach zehn Jahren die Arbeit ganz von neuem, gelangte wiederum aber zu keinem Ende. Machte dann nach längerer Zeit einen dritten Versuch, und gehe jetzt zum letzten Male daran. Warum blieb bei Raphael, der der Welt soviel vertrauter ist als Michelangelo, meine Mühe ohne Erfolg?

Michelangelos Leben zu beschreiben, konnte gelingen, weil er von allen Seiten sichtbar dastand. Raphael ist niemals wie Michelangelo in die Öffentlichkeit vorgetreten. Er hat am Hofe des Papa Giulio und hinterher in der nächsten Gesellschaft des Papa Lione gewiß eine Rolle gespielt, in Rom aber kein bleibendes Andenken hinterlassen. Liebenswürdig zu sein, vornehmen Herren dienstbar gewesen zu sein, war sein vergänglicher Ruhm. Raphaels Werke sind auch keine politischen Monumente gewesen. Nicht um seine verrauschenden Erlebnisse han-

delt es sich heute, sondern um das Gesamtgefühl, das seine Persönlichkeit der heute lebenden Menschheit einflößt. In Raphaels besonderen Schicksalen ist eigentlich nur das eine von Wichtigkeit: daß er vor seinem vierzigsten Jahre schon starb, und daß er bezaubernd in seinen Werken ist. Goethe sprach aus, Raphael würde, lebte er heute wieder auf, im Kampfe um den frischesten Lorbeer weiterarbeiten dürfen.

Der gewaltige Michelangelo, als er todalt sich niederlegte, hatte sein Lebenswerk voll hinter sich. Er würde keinen Raum finden, es zu wiederholen, und nach seiner Gruft zurück verlangen; Raphael aber wird eine endlose Jugend zur Begleiterin haben, solange seine Werke dauern. Alles, was Michelangelo von früh auf an Figuren geschaffen hat, trägt einen Schein von Vorstudien zu seinem Jüngsten Gerichte. Seine Männer und Frauen haben etwas geistig Belastetes. Keine freudige Gestalt oder Szene hat er gemalt oder gezeichnet. Selbst wo er die reine Schönheit darstellt, umgibt sie ein Hauch von Vergänglichkeit. Der Gedanke könnte uns aufsteigen, als sei das kummervolle Sonett „Carico d'anni e di peccati pieno", die vorahnende Anschauung der letzten Jahre, in seiner Jugend schon von Michelangelo gedichtet worden. Michelangelo nimmt seine Stelle im Fortschritte der florentinisch-römischen Kunst zwischen Donatello und Bernini und Rubens, dem vaterlandslosen Hofmaler des Adels im 17. Jahrhundert, ein. Raphael dagegen gehört in ein besonderes Jahrhundert. Er hat weder Vorgänger noch Nachfolger gehabt.

Raphael ist ein Bürger der Weltgeschichte. Wie einer von den vier Flüssen ist er, die dem Glauben der alten Welt nach aus dem Paradiese kamen. Wir kennen seine Lernjahre nicht, wüßten sie auch nicht einmal in Vermutungen zu konstruieren. „Die Vermählung Marias", sein erstes Werk, das er im Alter von einundzwanzig Jahren vollendete, deutet keine vorausgehende Entwicklung an. Es steht rein und frisch da, fast unberührt von den Jahrhunderten. Ich machte mir, als ich es 1873 nach längerer Zeit wiedersah, folgende Notizen: „Lauter fast klare, harte Farben, durch die Zusammenstellung aber zu Harmonie und völliger Ruhe vereint. Grelles Rot in den verschiedenen Nuancen. Blau, Grün, Gold, Gelb. Immer eine Farbe ergänzt die andere durchaus. Unendliche Reinheit der Ferne, durch die Säulen und die offene Tür sichtbar. Die Köpfe fast kokett modern mit den Schatten unter der Nase. Dabei immer das Ganze als Ganzes wirkend. Man sieht

nie die Farben ohne die Zeichnung. Man glaubt ein von ferne gesehenes kolossales Gemälde zu sehen."

Setzt das Werk in Staunen, weil es unvermittelt durch vorausgehende Werke der italienischen Kunst eintritt, so erregen die inneren Eigenschaften der Arbeit noch mehr unsere Bewunderung. Wie soll dieser einsame, junge Meister innerhalb seiner Zeit und aller Zeiten erklärt werden? Was ich Anziehendes aus den Tagen Augusteischer und Hadrianischer Kunst kenne, enthält nichts von der geistigen Schönheit, mit der Raphael eintritt. Noch keine Erfahrungen hatte er. Eine in Italien vorher unerhörte schöpferische Kraft aber war im italienischen Volke erwacht. Nicht in Raphael allein. „Die Vermählung Marias" stand drei Jahrhunderte hindurch fast unbekannt in Città di Castello. Das Bild begann vor hundert Jahren in Mailand erst seine Laufbahn. Longhis Stich machte es damals populär, und doch ist es durch die Photographie heute eigentlich erst bekannt geworden. Wir müssen zum Verstänisse seines nun sich voll abrundenden Welterfolges die gesamte geistige Arbeit Italiens in Betracht ziehen.

II.

Zwei- bis dreitausend Jahre italienischer Geschichte kennen wir. Innerhalb dieser Zeit hat das Land nur zwei Epochen der Freudigkeit erlebt: die zwei Jahrhunderte, in denen bis zu Christi Geburt Roms große Herrschaft sich bildete, und, über ein Jahrtausend später, die abermals kurzen Säkula von Dante bis zum Untergange der florentinischen Freiheit. In beiden Epochen wurde die Kunst und Wissenschaft der Griechen vom italienischen Geiste neu aufgenommen. Wir verfolgen in den Zeiten der zu Ende gehenden republikanischen Freiheit und des beginnenden Kaisertums die einzelnen Siege der Römer und die Städteberaubungen Griechenlands, Siziliens und Kleinasiens von Fall zu Fall. Griechische Kunst und Literatur brachen in das herrschsüchtige, kulturlose Rom ein. Wir verfolgen, wie Rom umglänzt von diesen Kostbarkeiten zur Mitte des Erdkreises wurde, und scheinbar selbst schaffend, eine heitere Kunst hervorbrachte. Und anderthalbtausend Jahre später gewahren wir, wie nun unter den Päpsten die Reste der kaiserlichen Pracht aus dem Schutte neu hervorkommen und in all ihrer nunmehrigen Armut Italien wieder froh machen. Das war das Element, in dem Raphael aufkam. Zurückblickte er zu jenen alten Tagen, als die griechische Kultur, der un-

geheure geistige Reichtum neben anderen Reichtümern aus Griechenland nach Rom importiert wurde, und von der kriegerischen Bevölkerung zum Teil nicht ohne den Widerstand älterer Generationen aufgenommen ward. Nach dem Absterben der Julischen Kaiserfamilie trat das eingeborene trübe Streben nach gemeinem Gewinn und Lebensgenuß in Rom wieder hervor. Die Julier waren die erste und letzte kaiserliche Dynastie, die ihren Ursprung von den Göttern ableitete. Es gibt literarische Eindrücke, die sich uns aufdrängen, ohne daß man zuerst darüber nachdenkt: der Ton in dem Tacitus von seinen eigenen Zeiten zu berichten beginnt, ist der einer traurigen Resignation, in der bis dahin von den römischen Dingen nicht berichtet worden war. Diese gedrückte Sprache der römischen Autoren erhebt sich bei keinem Schriftsteller wieder zu dem stolz-gleichgültigen Selbstbewußtsein der früheren Zeiten. Wie sehr schrieben Cicero und Cäsar aus dem Gefühl, Rom sei die Quelle aller Größe, wie dichtete aus dem innersten Herzen heraus Horaz sein Carmen Seculare und Virgil seine Verse auf die Ewigkeit der Nachkommenschaft des Aeneas als Beherrscher des Weltalls. Unter Augustus hat Rom die letzten Vertreter dieses auf der Oberhoheit der Römer beruhenden Bewußtsein erlebt. Seneca, Plinius und Marc Aurel begnügen sich in dem Gedanken, die absteigende geistige Bewegung werde sich aufhalten lassen.

Unter Tiberius aber, mit dessen Herrschaft Tacitus beginnt, hatte Christus gelebt! Die Lehren Christi standen zu den Ideen des sich damals nach außen hin immer noch vergrößernden römischen Kaiserreiches nicht in Widerspruch. Christus hatte gesagt: Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist, und Gott, was Gottes ist, und Pilatus hatte keine Schuld an ihm gefunden. Auch die Entwicklung der römischen Monarchie zur Weltherrschaft mit der Tendenz, alle von dessen Grenzen umfaßten Untertanen mit dem römischen Bürgerrechte allmählich auszustatten, entsprach den Wünschen der Christen. Paulus legte hohen Wert darauf, römischer Bürger zu sein. Der Gegensatz zwischen den Bürgern des römischen Reiches und den Anhängern Christi lag darin, daß diese Freudigkeit, welche dem Menschen an sich innewohnt, denen in zunehmendem Maße zumeist gefehlt zu haben scheint, welche die althergebrachten offiziellen Götterverehrungen fortsetzten, sowie den übrigen Bewohnern des Weltreiches die sonnenlose Macht ihrer beliebigen Götter zuletzt so unerträglich wurde, daß Übertritte zum Christentum in größe-

ren Massen stattfanden. In der Stille nun nahm diese Entwicklung den Weg, das gesamte römische Weltreich der sich immer fester organisierenden christlichen Priesterschaft zu unterwerfen, bis endlich den Päpsten als deren Häuptern auch die politische Alleinherrschaft zufiel. Die Geschichte dieses verborgenen Wachstums ist die wichtigste Tatsache der drei Anfangsjahrhunderte des römischen Kaisertums. Der erste freie, energische resignationslose Schriftsteller des römischen Reiches, der sich offen auf Christus berief, war Augustinus. Dem Ton seiner „Konfessionen" und seiner Schrift über die „Stadt Gottes" fühlen wir zum ersten Male wieder an, daß ein lateinischer Autor mit der frohen, energischen Zuversicht sich ausspricht, mit der zu den Zeiten des ersten Kaisers zuletzt geschrieben worden war. Dazu, daß Constantins christliches römisches Reich sich bildete, hat es von Christi Erscheinung ab dreihundert Jahre, oder zwölf Generationen bedurft. Etwas weniger Zeit also wie etwa von Luthers Anfängen bis auf heute. Augustinus ist der erste römische Schriftsteller, der wieder an eine glückliche Zukunft glaubt. In diesen Zeiten übersetzte Hieronymus die Evangelien und die Psalmen ins Lateinische, und Ulfilas die Bibel ins Gotische.

Es ist mir aufgefallen, daß Jacob Burckhardt in seinem Buche über Constantin mehr vom Untergange der heidnischen Welt als dem Aufwuchs der christlichen ausgeht. Mag die heutige Kirche und die Laienwelt beider Konfessionen nun auch urteilen, Kirchengeschichte und allgemeine Geschichte bedürften bei literarischer Darstellung jede eines besonderen Aufbaues: ich bin dieser Meinung nicht. Die Geschichte Christi, die wachsende Autorität seiner Gedanken und der allgemeine politische Fortschritt machen ein in sich verschlungenes Gewebe aus. Raphaels innerer Drang, Christus selbst und seine Erlebnisse darzustellen, entsprang keinen Zufälligkeiten, sondern seiner national-italienischen Natur. Das Gefühl auch weltlicher Omnipotenz, das Giulio II. und Leo X. erfüllte, war ein Wiederaufleben des alten weltbeherrschenden Kaisergeistes. Aus diesem heraus entstanden die Ideen, die Michelangelo und Raphael erfüllten, und der Wunsch, sie darzustellen. Die Möglichkeit aber, in Erfüllung dieses Wunsches so weit zu gelangen als ihnen glückte, wurde ihnen durch die Bekanntschaft mit der heidnisch griechischen Skulptur gewährt. Damit ihr Werk zustande käme, bedürfte es des Zusammenhanges mit einem aus vorchristlichen Zeiten stam-

menden, versteckt in italienischer Erde weiterlebenden griechischen Elementes.

Wie dieses Erbe der europäischen Völkerfamilie haben jedoch auch andere nationale Elemente neben dem, das durch Christus über die Menschheit kam, ein eigenes Leben fortgelebt. Wir konstatieren aus den Anfängen der Menschheit stammende, in dem heutigen geistigen Fortschritte sich berührende, aber getrennt fortschreitende Völkerfamilien, die, obgleich sie Christen sind, neben dem von Christus ihnen zufließenden Geist einen aus ihrer eigensten Natur stammenden Geist nähren. Wir sehen das heute am weitesten verbreitete, in alle Sprachen der Welt übertragene Buch: das Neue Testament, verträglich mit anderen Büchern nationaler Abkunft. Diese anderen Bücher sind zugleich mit den Evangelisten als Quelle unserer geistigen Erhebung und Forterziehung anerkannt, obgleich eine nicht zu überbrückende Kluft zwischen ihnen und den Evangelien zu klaffen scheint. Diese anderen Bücher haben, im Gegensatze zu den zweifelhaften Verfassern der Evangelien, bestimmte Urheber, die zugleich mit ihren Werken fortleben. Die vornehmsten derselben waren Dichter, andere sind bildende Künstler gewesen, neben diesen stehen die die Natur beobachtenden Philosophen, und den Schluß der Reihe bilden Staatsmänner und Feldherren. Diese Männer nationalen höchsten Ranges walten über den Völkern bis in deren weiteste Vergangenheit zurück, und ihr Verhältnis zum Volkscharakter und zu den Lehren des internationalen Christentums bedingt überall heute Gegenwart und Zukunft. Ein wunderbarer Gegensatz.

Christus kennt nur die unterschiedslose Menschheit, deren Erlösung er sich geopfert hat. Auch die in seinem Namen die Zügel des Weltkreises — Roma caput mundi, tenet frena orbis rotundi — in der Hand haltende römische Kirche kennt nur die allgemeine einheitliche gläubige Menschheit, deren tatsächliche Schicksale sie jedoch, trotz ihrer Vereinigung in Christus, uralter Notwendigkeit gemäß, noch in Völkerfamilien teilen, welche Christen sind, sich politisch aber bekämpfen: Germanen, Griechen, Romanen, Slawen, Orientalen, und die Geschichte dieser Kämpfe pflegen wir heute in erster Linie „Geschichte“ zu nennen. Hier bietet sich der scheinbare Widerstreit einer doppelten geistigen Entwicklung der Menschheit, die ganz klar zu fassen späteren Generationen wohl erst vorbehalten bleibt.

Die mächtigsten Männer, welche die Jahrtausende menschlicher Geschichte kennen, sind fünf vor und nach Christus lebende Dichter gewesen: David, Homer, Dante, Shakespeare, Goethe. Ein Orientale, ein Grieche, ein Italiener und zwei Germanen. In ihren Laufbahnen und in der dichterischen Kraft sehr verschieden, sich gleichend aber im Umfange der immer noch zunehmenden Wirkung ihrer Werke. Auch darin sich gleichend, daß wir in ihre Seele kritisch am tiefsten eindringen. Denn diese fünf kennen wir von allen Menschen früheren Lebens am besten. Ja, man könnte sagen, wir kennen sie allein. Denn Christus kennen wir nicht. Ihn staunen wir an.

Ob David der allerälteste große Dichter gewesen ist, den die Menschheit hervorbrachte, wissen wir nicht, nicht einmal, wie weit die ihm zugeschriebenen Verse von ihm herrühren. Die Psalmen enthalten Freuden und Ängste des Menschen, seine erfolgreichen und erfolglosen Taten, und die Darstellung des irdischen Schauplatzes derselben. Sie bilden die Mitte von jüdischen Dichtungen ähnlicher Art, die als Quelle des Geschehenen und Geschehenden eine dicht über uns wohnende, uns regierende, schöpferische, aber auch vernichtende Gewalt ansehen. Wir finden Gedanken, Gefühle, Befürchtungen und Tröstungen, Ahnungen und Anschauungen in den Psalmen, von denen die Menschheit heute wie zu Davids Zeiten bewegt wird. Von ihrer tröstlichen Kraft ist nichts verloren gegangen. Alexander von Humboldt sagte, der 104. Psalm gebe die herrlichste Beschreibung der Natur, die er kenne. Wir finden die schönste Geschichte der Schöpfung darin. Dies Gedicht gehört ohne Chronologie der Menschheit an.

Von neueren Medizinern, die Homer gelesen haben, ist behauptet worden, Homer müsse ein Arzt gewesen sein. Soldaten haben gemeint, er müsse Soldat gewesen sein. Dann wieder soll er als Bettler sein Vaterland durchstreift haben. Am Ende, er soll alle menschlichen Laufbahnen und ihr Tun gekannt haben. In Griechenland, auf den Inseln, in Kleinasien soll er geboren sein. Homer beschreibt Himmel und Erde, als sei er auf den Wolken gegangen und, wie Dante, in die tiefsten Abgründe hinabgestiegen. Das Meer kennt er wie ein erfahrener Seemann, zwischen Felsen und Wellenwildnissen soll er sich umhergetrieben haben. Die tiefe Stille landbaulichen Daseins kennt er.

Hat Dante das alles weniger gut gekannt?

Ist Shakespeare nicht nebenher gegangen wie Homer, wenn nachts die Könige durch ihre Paläste schlichen oder schlafvertreibende Gedanken hegten? Was soll an Wissen, Gedanken und Gefühlen Shakespeare fern gewesen sein?

Und bei Goethe lesen wir tatsächlich, wie er alles, was sichtbar und denkbar und empfindbar ist, nicht als Dilettant, sondern als Gelehrter kannte, und überall in die Mitte der Erscheinungen den geraden Weg fand.

Jeder von diesen fünf Mächtigen hat die Welt, die ihm vertraut war, neu noch einmal aufgebaut, und niemandem verwehrte er den Eintritt. Nur daß diese Welt nicht immer die gleiche ist, wenn wir die Form der Gedankengebung in Betracht ziehen. David singt Hymnen, als sänge er im Namen aller Menschen. Homer erzählt uns, aber erzählte auch allen Menschen; das schönste Werk von Carstens, das er beinahe sterbend als eine seiner letzten Kompositionen erfand, zeigt Homer inmitten lauschender Greise, Kinder, Knaben, Jünglinge, Männer. Michelangelo weiß nichts von Homer: Raphael aber läßt ihn von ferne herankommen, und Apoll mit den Musen und alle anderen den Parnaß bewohnenden Dichter verstummen, um Homers Gesang zu hören. Und die Götter Homers hat niemand so natürlich olympisch liebenswürdig gemalt als Raphael in der Farnesina. Man glaubt zu vernehmen, wie ihr ambrosisches Geschwätz über die Gewölke hinfliegt, auf denen sie an den goldenen Tafeln sitzen. Raphael erzählt wie Homer erzählte. Shakespeare läßt andere reden, selber zurücktretend, wie Homer zurücktritt: es ist, als hätten unsichtbare Apparate die Reden der Shaespeareschen Gestalten aufgefangen. Goethe dagegen schweigt: er schreibt. Er bedenkt, einsam mit sich allein, was alle zu lesen immer begierig sein werden. Und so auch Dante. Er kein König, kein Bettler, kein Schauspieler, kein stiller Gelehrter, sondern ein Krieger, ein Staatsmann, Verbannter, den die Sehnsucht nach Florenz verzehrt.

Zu diesen Dichtern rechne ich Raphael. Weniger zu den Malern und Bildhauern, die sonst als große Künstler vor und nach und mit ihm gearbeitet haben. Die Dichter nehmen ihn als einen Mitlebenden in ihre Mitte.

III.

Je weiter geistig produzierende Männer uns fern rücken, um so deutlicher tritt bei ihren Werken heraus, ob sie eigene Ge-

danken geben, oder nur zusammenfassen, was auf Grund der Tätigkeit anderer Gestalt in ihnen angenommen hatte. Für Kompilatoren hat die Nachwelt wenig Teilnahme. So wichtig ihre Arbeit für ihre eigene Zeit gewesen sein kann, so unwichtig erscheint sie später. Dagegen nehmen von den eigenen Zeitmitbürgern als unbedeutend übersehene Autoren später zuweilen eine Wichtigkeit an, die sie selbst zu erleben längst nicht mehr gehofft hatten. Soll die Geschichte der literarischen Tätigkeit vergangener Jahrhunderte wahrhaftig geschrieben werden, so kommen die Leute mit den eigenen Gedanken allein in Anschlag.

Dies vereinfacht die Berichterstattung über die Entwicklung der Völker. Denn es kann, wo vor Zeiten ein Gedränge scheinbar originaler Gedankenproduzenten war, später Einsamkeit herrschen, diese Einsamkeit aber dann wieder nun beinahe fast nicht merklich werden, weil ein einzelner Mann allein sein ohne ihn leer erscheinendes Jahrhundert später so völlig ausfüllt, daß uns gar nicht zum Bewußtsein kommt, welch ungeheuere Leere ohne ihn uns angähnen würde. Und je mehr Jahrhunderte zwischen ihm und uns dazwischentreten, um so sichtbarer wird der Dienst, den er seinen Tagen leistet, und um so gleichgültiger die Berechnung, was wir ohne ihn etwa entbehren müßten. Wir vermöchten heute kaum zu fassen, wie kahl die Geschichte der Menschheit uns erschiene ohne die fünf Dichter und ohne Raphael. Die Schicksale unserer Völker würden ohne diese Männer höchsten Ranges inhaltslos erscheinen, so erfüllt von „großen Männern“ jedes Jahrhundert sich selbst seiner Zeit vorgekommen sein mag.

Es ist Raphael nicht immer die Stelle zugeteilt worden, die er heute inne hat. Bei seinen Lebzeiten wurden Lionardo und Michelangelo höher als er geachtet; wir finden sie von Gleichzeitigen ausdrücklich dem Range nach so aufgezählt; aber noch im Laufe des Jahrhunderts, in dem diese drei blühten, vollzog sich der Umschwung, daß Raphael den beiden älteren nicht in einzelnen Werken, sondern in allem als Ganzes zusammengefaßt, übergeordnet wurde. Von David, Homer und Dante, als Raphael gleichstehenden Geistern, war damals ja noch nicht die Rede: warum stehen Raphael vor unsern Blicken heute David, Homer und Dante näher als Michelangelo und Lionardo?

Aus Ilias und Odyssee erkennen wir, daß Homers Zeiten in diesen beiden Werken nach allen Richtungen enthalten sind.

Homer schildert die Gegenwart, in der er sich bewegte. Die späteren griechischen Dichter verändern oder setzen zu, verlassen den Homerischen Kreis aber nicht; Homer hat das Phantasieleben der Griechen, so weit sie nach ihm als lebendiges Volk lebten, ausgefüllt. Die Anschauung des eigenen Daseins erfolgt bei den späteren Griechen stets im Vergleiche zu dem von Homer geschilderten Menschen. Was er von den Göttern berichtet, hat niemals später prinzipiellen Widerspruch gefunden. Und in der Beschreibung des Landes der Griechen ist er wie Dante in der Italiens nie übertroffen worden. Für alles, was die Griechen im Laufe der Jahrhunderte erlebten, fanden sie Beispiele bereits in der Ilias und Odyssee. Und weil das griechische Leben früherer Zeit in den inneren Beweggründen so sehr dem allgemein menschlichen Dasein entspricht, gilt Homer auch heute noch als der größte Dichter, den die Menschheit, als Einheit betrachtet, hervorbrachte. Größer sogar als der Urheber der Psalmen, weil diese ihrem Inhalte nach weniger umfassen.

Von Dante aber wird Homer schon aus der scheinbar äußerlichen Ursache nicht erreicht, daß seit Dantes Tode noch nicht so viel Zeit verfloß als nach dem Homers. Man kennt ihn also noch nicht so lange als Homer. Er drang noch nicht so tief ein. Das Urteil über ihn ist weniger ausgebreitet, und weniger fest deshalb. Auch darum ist Dantes Wirkung noch nicht so groß, weil die Bewohner des neueren Italiens, für die er dichtete, an allgemein menschlichem Werte hinter den alten Griechen zurückstehen, und weil das heute die vergangenen Zeiten beurteilende Menschenvolk der Mehrzahl nach germanischen Ursprunges ist und viele geistig sehr hoch stehende Bestandteile enthält, denen Dante gleichwohl fremder ist als Homer. Nehmen wir Dante und Italien aber als abgetrennt von den übrigen Nationen, so muß Dante als Dichter den Italienern für sich gegenüber allerdings so viel Einfluß haben als Homer auf die Griechen doch wohl gehabt hat. Der Italiener Raphael aber steht der neueren Menschheit fast an der Stelle gegenüber, die Homer den alten Griechen und Dante den Italienern gegenüber einnahm: was bei Michelangelo und Lionardo nicht in so großem Umfange hervortritt. Denn deren Werke enthalten dem Inhalte nach weniger alles Menschliche als die Dantes und Raphaels, und es tritt in ihren Schöpfungen ihr persönlicher Charakter zu sehr hervor, was deren rein künstlerischer Wirkung zum Nachteil gereicht.

Lionardo und Michelangelo sind in sich verschlossene Menschen gewesen, die, von widerwärtigen Schicksalen betroffen, je älter sie wurden, um so mehr vom Verkehr mit den anderen sich zurückzogen, die die Welt mehr von ferne beobachteten, als im Genusse freundlichen Daseins neue Erlebnisse ernteten. Sie beobachteten mehr, als daß sie mitgenossen, ihre Aufgabe lag darin, herauszufinden, worauf sie ihre geübten Blicke richteten; das Unbedeutende, scheinbar Gleichgültige reizte sie nicht. Beide haben auch sehr lange gelebt, so daß die Gefühle und Gedanken des höheren Lebensalters in einen Teil ihrer Werke einflossen, während Raphael als junger Mann starb, und seine Werke mehr auf Jugendgenossen den entscheidenden Eindruck machen. Denn die Darstellung des älteren Lebens hat Raphael, ohne sie an sich gewahr zu werden, nur antizipiert. Junge Frauen und Kinder, die er als Marien, Jesusknaben und Johannesse in der Phantasie trug, waren sein Element. Der Hauptgrund aber, warum Raphael heute erst über Michelangelo und Lionardo als Genosse Dantes hervortritt, liegt darin, daß seine Werke jahrzehnte-, jahrhundertelang durch die natürliche Verborgenheit ihrer Existenz weniger bekannt waren als die dieser beiden und, spät erst in ihrer Gesamtheit zum Vorschein kommend, Einblick in Raphaels Größe gestatteten. Heute, wo alles offenbar ist, zeigt sich, daß Michelangelo mehr von Dantes menschlicher Natur, Raphael mehr von Dantes Weltanschauung besaß. Und wie Homer, wenn wir den letzten Grund seiner Übermacht suchen, deshalb über den anderen griechischen und allen späteren Dichtern steht, weil seine Bilder von reinerem Lichte getränkt sich darzubieten scheinen, so haben unter den späteren Schöpfern der phantastischen Welt Dante und Raphael das meiste Licht auf ihre Gestaltungen auszuschütten verstanden. Ich meine hiermit ein gewisses Leuchten, das sie ihren Bildern mitgegeben, die sich unserer Seele mit außerordentlicher Kraft einprägen. Es ist nicht leicht, die Art dieses Lichtes zu beschreiben und seine Quelle aufzudecken. Das von Raphael ausgehende war wärmer als das Licht, das von Dante ausströmte. Dantes Gestalten walten in der Dämmerung oder sind von übernatürlicher, schattenloser Helligkeit umgeben. Raphael und Homer lassen sie im lichten Tage leben. Robert Vischer sagt von Raphael (in den Studien zur Kunstgeschichte): „Er reizt uns wie das Sonnenlicht. Wir lieben ihn wie den Frühling, dessen Fröhlichkeit in zahllosen Liedern unserer Dichter so

seelenvoll widerklingt. Er war in seiner Kunst ein Frühlingskind. Seine Erscheinung, sein Schaffen hat etwas durchaus Helles, mühelos Triebkräftiges, Blühendes." Vischer ist unerschöpflich an Vergleichen Raphaels mit Lichtgestalten. Bei der Sixtinischen Madonna nennt er zuerst das goldene Ätherlicht, von dem umflossen sie herabschwebt. Eine Fülle von Aussprüchen stände hier noch zu Gebote.

Nur einen noch lasse ich folgen aus ganz anderer Zeit. Den 14. Oktober 1783 schreibt Karl August aus Weimar nach einem Besuche in Dresden an seinen Freund Knebel: „Bei dem Raphael, der die Sammlung dort schmückt, ist mir nicht anders gewesen, als wenn man den ganzen Tag durch die Höhe des Gotthard gestiegen ist, durchs Urseler Loch kam und nun auf einmal das blühende und grünende Tal sah. Mir war's, so oft ich ihn sah und wieder weg sah, immer nur wie eine Erscheinung vor der Seele; selbst die schönsten Correggios waren mir nur Menschenbilder, ihre Erinnerung, wie die schönen Formen, sinnlich palpabel. Raphael blieb mir aber immer bloß wie ein Hauch, wie eine von den Erscheinungen, die uns die Götter in weiblicher Gestalt senden, um uns glücklich oder unglücklich zu machen; wie die Bilder, die sich uns im Schlaf wachend oder träumend wieder darstellen und deren uns einmal getroffener Blick uns ewig Nacht und Tag anschaut und das Innerste bewegt." Seltsam, wie Raphaels Farbe, die doch das Mittel ist, uns in dieses wohltuende Element einzuführen, fast als Nebensache erscheint: unmittelbar weiß Raphael von Person zu Person es Licht in uns werden zu lassen. Selbst Goethe, der doch immer mit einfachen Gedanken arbeitet, empfand hier die Schwierigkeit einer Erklärung. Goethe wird, wenn er so von Raphael spricht – wie man heute rasch urteilend zu sagen pflegt —, mystisch. In den letzten Jahren seines Lebens, als er am Abschlusse des Faust arbeitete, der nach seinem Tode erst erscheinen würde, sprach er Eckermann über Raphaels endloses Weiterwirken. Wir dürfen sicher sein, daß Eckermann bei der Wiedergabe der Äußerungen Goethes nichts zusetzte und nichts fortließ. Goethe war damals, eben durch die Gestaltung des Abschlusses des Faust, den er beinahe als ein ihm in eigner Existenz gegenüberstehendes Geschöpf ansah, dahin gebracht worden, die Fausts letzte Stunden als symbolische Gespenster umdüsternden Phantome für an sich bestehende Dämonen, als eine die Schicksale der Menschen

und der Menschheit bedingende gespenstische Geisterschar anzunehmen, deren Walten er selbst untertan sei. „Wenn man alt ist", sagte Goethe zu Eckermann an jenem 6. Dezember 1829, „denkt man über die weltlichen Dinge anders, als da man jung war. So kann ich mich des Gedankens nicht erwehren, daß die Dämonen, um die Menschheit zu necken und zum besten zu haben, mitunter einzelne Figuren hinstellen, die so anlockend sind, daß jeder nach ihnen strebt, und so groß, daß niemand sie erreicht. So stellten sie den Raphael hin, bei dem Denken und Tun gleich vollkommen war; einzelne treffliche Nachkommen haben sich ihm genähert, aber erreicht hat ihn niemand. So stellten sie den Mozart hin, als etwas Unerreichbares in der Musik. Und so in der Poesie Shakespeare. Ich meine nur das Naturell, das große Angeborene der Natur. So steht Napoleon unerreichbar da." Bemerken wir, wie Goethe bei Raphael von den einzelnen Gemälden absieht. Das Unergründliche der Werke entspringt als etwas Allgemeines der Person dessen, der sie schuf. Dieses Persönliche ist, was er bei Faust „Fausts Unsterbliches" nennt, das die Engel emportragen. Früher stand in Goethes Manuskripte: „Fausts Entelechie" (und was Goethe unter Entelechie versteht, ersehen wir aus vielen Stellen bei ihm). Indem wir uns dieses Begriffes bedienen, sprechen wir aus, daß Michelangelos und Lionardos innerste Naturen, ihre Entelechien, dem Gewichte nach die Raphaels nicht erreichen, so wenig sie jenen fünf Dichtern gleichkamen, denen ich dieser Rechnung nach Raphael zuordne. Goethe tritt hier in den Bereich des Unsichtbaren bei Raphael, dessen Wirken ohne Sichtbarkeit doch nicht zu denken ist. Wie war dieses „Unsterbliche" gestaltet, das zum Himmel emporgetragen wird? Schon das „Emportragen" bedingt Körperlichkeit. Es muß Fausts Entelechie doch irgendwo angefaßt werden können.

Dies betreffend gibt ein Stück Fausthandschrift, das erst kürzlich veröffentlicht worden ist, Veranlassung wenigstens zu Vermutungen. Und Raphael sogar könnte damit zu tun haben.

Herr v. Loeper weist in seinem Faustkommentar bei jener Stelle auf Swedenborg hin, der die neugeborene Seele eines Verstorbenen als ein Kind erblickte, das zum ewigen Leben rasch sich weiter entwickelt. Es entspräche das dem Stoffe nach dem Glauben des Mittelalters, das die Seele in kindlicher Gestalt den geöffneten Lippen des Sterbenden entfliegen sah. Viele Darstel-

lungen zeigen Christus, der die Seele seiner sterbenden Mutter in Gestalt eines Kindes empfängt, um sie höherem Dasein entgegenzutragen. Es scheint, daß Goethe diese Anschauung zuerst hegte, so daß Fausts „Unsterbliches“ die Gestalt eines Knaben hätte tragen müssen. Jener Handschrift zufolge nämlich läßt Goethe uns Fausts Seele auf den Armen Marias erblicken, die, als Mutter aller Sterblichen (Dante würde vielleicht Eva an ihre Stelle gebracht haben), Faust in Gestalt eines Knaben zur Unsterblichkeit emporträgt. Goethe redet sie an: die Du

Den Erdball zu Füßen,
Im Arme den süßen,
Den göttlichsten Knaben,
Von Sternen umtanzet,
Zum Sternall entsteigst —

Dieses Bild aber könnte durch Raphaels Sixtinische Madonna Goethe eingegeben worden sein. Bei Raphael freilich kommt Maria mit dem Christkinde im Arm herab: Goethe ließe sie mit dem unsterblichen Knaben, der Seele Fausts als Kind, zum Sternenall aufschweben.

Vergessen aber wir nicht, daß Goethe diese Verse mit eigener Hand kräftig quer wieder durchstrichen hat. Nur einem Zufalle verdankte das Blatt, auf das er sie, manchmal fast unleserlich, hinwarf, seine Erhaltung. Ohne Raphaels Gemälde wäre die Anschauung vielleicht ihm nicht aufgestiegen.

IV.

Würde Michelangelo durch ein Wunder von den Toten fortgerufen, um unter uns wieder zu leben, und begegnete ich ihm, so würde ich ehrfurchtsvoll zur Seite treten, damit er vorüber ginge; käme mir Raphael aber in den Weg, so würde ich hinter ihm hergehen, ob ich nicht Gelegenheit fände, ein paar Worte aus seinen Lippen zu vernehmen. Bei Lionardo und Michelangelo kann man sich darauf beschränken, zu erzählen, was sie ihren Tagen einst gewesen sind: bei Raphael muß von dem ausgegangen werden, was er uns heute ist. Über jene anderen hat sich ein leiser Schleier gelegt, über Raphael nicht. Er gehört zu denen, deren Wachstum noch lange nicht zu Ende ist. Es sind immer

wieder zukünftig lebende Geschlechter von Menschen denkbar, denen Raphael neue Rätsel aufgeben wird, wie jene fünf Dichter tun werden. Von Menschen, die, geistig feiner empfindend als wir heute, bei weitem mehr wissen als wir, die die völlige Erkenntnis einzelner Männer ebenfalls zukünftigen Tagen zuschieben werden, wird immer wieder geurteilt werden.

Was für Worte aber sind es, die ich aus Raphaels Munde etwa zu erlauschen hoffte? Gäbe es Fragen, die er vielleicht anzuhören und zu beantworten willig wäre? Über manches würde er Auskunft geben können.

Beim Rückblicke auf Personen oder Ereignisse höherer Bedeutung und weiteren Umfanges fragen wir uns, wie wir uns zu der fünftausendjährigen Bewegung, welche wir als „Geschichte der Menschheit" hinter uns haben, zu den Personen und Begebenheiten verhalten, welche als die vornehmsten entweder bereits anerkannt sind, oder erst noch zu diesem Range erhoben werden sollen. Es ist ein Maßstab aufzurichten, an dem Menschen und Dinge sich messen lassen. Und da könnte gefragt werden, da die Erscheinung Christi und die Begründung des Christentums innerhalb teils abgelebter, teils noch jugendfrischer Nationen die höchste aller Begebenheiten sei: wie Raphael dazu stehe. Christi Lebensführung übertrifft die aller anderer Menschen an Kraft, und die Ausbreitung der nach ihm sich nennenden Gemeinschaft der Christen an Umfang und Gewalt alle anderen menschlichen Tatsachen. Dies würde auch der zugeben müssen, welcher als Mohammedaner oder Buddhist Christus als den Ersten nicht gelten ließe. Christen beherrschen heute politisch die Erde und sind die Träger der fortschreitenden Kultur. Wie hat Raphael hierüber gedacht? Wie Goethe?

Wilhelm Meister, Goethes deutscher junger Mustermensch der Epoche vor der französischen Revolution, kommt in das Schloß eines vornehmen Mannes, der ihm dessen Räume zeigt: so auch die Bildergalerie. „Hier", heißt es in der Erzählung, „war die vorderste Galerie auf einmal abgeschlossen und Wilhelm war verwundert, sich schon am Ende zu sehen." „Ich finde", sagte er zu seinem Führer, „in diesem Geschichtsgang eine Lücke. Ihr habt den Tempel Jerusalems zerstört und das Volk zerstreut, ohne den göttlichen Mann aufzuführen, der kurz vorher daselbst noch lehrte, dem sie noch kurz vorher kein Gehör geben wollten."

„Dies zu tun (wird ihm geantwortet) wie ihr verlangt, wäre ein Fehler gewesen. Das Leben dieses göttlichen Mannes, den ihr bezeichnet, steht mit der Weltgeschichte seiner Zeit in keiner Verbindung. Es war ein Privatleben, seine Lehre eine Lehre für die Einzelnen. Was Völkermassen und ihren Gliedern öffentlich begegnet, gehört der Weltgeschichte, der Weltreligion, welche wir für die erstere halten. Was dem Einzelnen innerlich begegnet, gehört zur zweiten Religion, zur Religion der Weisen: eine solche war die, welche Christus lehrte und übte, so lange er auf der Erde umherging."

Nun treten sie, lesen wir weiter, in das Innere eines anderen Raumes, wo die Ereignisse des Neuen Testamentes dargestellt sind. Aber nur bis zum Abendmahle. Wilhelm will wissen, warum:

„Habt ihr denn auch", fragte er, „so wie ihr das Leben dieses göttlichen Mannes — aufstellt — sein Leiden, seinen Tod herausgehoben?"

„— — Wir ziehen einen Schleier über diese Leiden, eben weil wir sie so hoch verehren. Wir halten es für eine verdammungswürdige Frechheit, jenes Martergerüst und den daran leidenden Heiligen dem Anblick der Sonne auszusetzen, die ihr Angesicht verbarg, als eine ruchlose Welt ihr dies Schauspiel aufdrang, mit diesen tiefen Geheimnissen, in welchen die göttliche Tiefe des Leidens verborgen liegt, zu spielen, zu tändeln, zu verzieren und nicht eher zu ruhen, bis das Würdigste gemein und abgeschmackt erscheint."

Goethe will damit sagen, daß er überhaupt noch keine Darstellung der Leiden Christi gesehen, die ihn nicht beleidigt habe. Und sicher ist die Darstellung des leidenden Christus den ersten Zeiten der Kirche fremd gewesen. Diese Anschauung würde auch Raphaels Gesinnung vielleicht entsprechen, allein für heute paßt dieses ästhetische Zartgefühl nicht mehr. Es hindert uns nicht, Christi Leiden in bildlichen Darstellungen zu bewundern. Auch treten wir heute seinen irdischen Erlebnissen kritisch näher. Wir stehen zwar nicht mehr unter der Herrschaft der Beweisführungen, welche Strauß uns vorspiegelte, auch nicht unter Renans „Impressions de voyage", wie man sein Buch nannte, persönliche Eindrücke aber halten uns zurück, die Evangelien als gewöhnliche Aktenstücke zu nehmen. Christus darf nicht als historische Persönlichkeit in eine Reihe mit anderen großen Männern

treten. Er überragt sie und ist mit einem Scheine von Unberührbarkeit umgeben. Viele behandeln deshalb die großen Erscheinungen der Geschichte außer der Christi besonders. Sie setzen Christi Verhältnis zu allem anderen als anerkannt voraus. Umgehen aber können wir ihn, etwa als zu erhaben, doch nicht, da er selbst und mit ihm zusammenhängende Persönlichkeiten uns auf Schritt und Tritt begegnen, und da auch die vor Christus lebenden übermächtigen geistigen Gewalten, ich nenne Sokrates oder Plato, nur in Vergleichung mit ihm heute begriffen werden können.

Von Ranke soll ein ihn verehrender hochgestellter Mann gefordert haben, es müsse Christus als Urheber aller menschlichen Schicksale in die „Weltgeschichte" eingeführt werden. Dies Verlangen, berichtet man, habe bei dem Gelehrten heftige innere Kämpfe hervorgerufen, sei endlich aber damit abgelehnt worden, es müsse bei der gegebenen Erklärung sein Bewenden haben, Christus stehe uns in der Weltgeschichte in doppelter Gestalt gegenüber: als Begründer des Christentums und als übermenschlich alles vermögender Sohn Gottes, wie die Kirche lehrt. Ich halte diese Doppelgestalt Christi für eine historisch nicht durchführbare. Wir haben Christus nicht zu erklären, sondern ihn und die Wirkung seiner Lehre als Tatsache hinzunehmen. Christi Werke sind in den Bericht über den Gang der Weltereignisse einzureihen. In die politische Römische Geschichte gehört die Geburt und der irdische Wandel Christi als Ereignis von weltumgestaltender Kraft hinein, und ist nicht in die Kirchengeschichte als besonderes Kapitel zu verweisen. Die Lehre Christi ist von Christi Erscheinen ab wirksam gewesen. Nicht bloß ihretwegen hat Titus Jerusalem zerstört, sondern sie ist schuld daran, daß von Augustus' Regierung ab die lateinische und griechische Dichtung und bildende Kunst von der Höhe herunter abwärts sich bewegten, weil der innerste Lebensnerv ihnen von da ab fehlt. Die Versuche, Christus als schönsten, göttlichsten Menschen darzustellen, nahmen nun bald ihren Anfang, bis sie in Raphaels Gemälden das Höchste erreichten. Viele Jahrhunderte dauerte das, die Richtung zu diesem Ziel aber ist erkennbar. Raphaels Bedeutung würde bei anderer Auffassung der Geschichte mit gerechtem Maße nicht zu ermessen sein, während zugleich doch niemand, der die neuere Geschichte in dieser Weise auffaßt, weder als Schreiber noch als Leser genötigt wäre, seine eignen

Gedanken über Christus zu bekennen oder auch nur anzudeuten, wenn er nicht will. Denn diese Dinge in uns mit uns allein abzutun, ist menschliches Recht. Gelehrte, deren Arbeit in Untersuchung der griechischen Geschichte bestand, haben diese im weitesten Umfange mit solcher Begeisterung betrachtet, das Eiferer ihnen den Vorwurf heidnischer Glaubensüberzeugungen machen könnten. Nichts wäre ungerechter. Die Entwicklung des griechischen Geistes ist ebenso schön und wissenswert als die des sich bewegenden Weltganzen, oder die einer Blume, oder die irgend eines Gesetzes auf dem Gebiete der Chemie.

Wenn wir den Grund suchen, warum Ranke eine Zeitlang doch in Zweifel gewesen sein konnte, ob nicht an der doppelten historischen Gestalt Christi festzuhalten sei, so handelt es sich hier vielleicht auch um besondere Neigungen, die bei jedem Geschichtsschreiber wohl zu beachten sind. Dasjenige Buch, an dem er mit sichtlicher Vorliebe arbeitete, ist die Geschichte des Wiederauflebens der päpstlichen Kirche in dem auf das Jahrhundert der Reformation folgenden Zeitalter der Gegenreformation. Ranke hat offenbar sein Wohlgefallen an dem gesamten Phänomen. Er sucht das Barbarische darin zu mildern. Er schildert nicht das allmähliche Unterliegen und Versiegen des edlen Geistes, der das Cinquecento belebte, sondern das Empordringen der energischen Gewalten, denen die geistige Freiheit unterlag. Er berichtet kühl und mit Vergnügen sogar an malerischen kleinen Details, deren Wirkung fein vorbereitet wird. Es sind scheinbar nebensächliche, trockne Nachrichten, die er durch eigentümliche Zurückhaltung der Sprache belebt. Von Zeit zu Zeit gibt er ebenso kurz gehaltene überraschende Aperçus. Er hebt uns dann leicht auf die Höhe, aber diese Höhe ist nicht die höchste. Es war ihm eine gewisse Feinheit verliehen, das geschäftliche Getriebe der Weltgeschichte zu durchschauen. Er hatte Beobachtungsmethode und Stil vielleicht an den Depeschen der venetianischen Gesandten gebildet, die in den entscheidenden Jahren sein Hauptstudium bildeten.

Man müßte einmal herausfinden, was er in seiner Geschichte der Päpste absichtlich unerwähnt ließ.

Den Geist einzelner mit gleichsam angeborener Weltanschauung begabter Talente haben wir als ein Stück naturwissenschaftlichen Materials anzusehen. Auch die Historiker hohen Ranges müssen als Gebilde der Natur erforscht werden. Wie sehr reizt

Tacitus dazu! Und wie im höchsten Grade Johannes, der Autor des vierten Evangeliums, des schönsten Stückes griechischer Literatur, das in dem ersten Jahrhundert nach Christi Erscheinung geschrieben wurde. Wenn ich hier Ranke hervorhebe, so geschieht es auch deshalb, weil wir wichtige Äußerungen über Raphael von ihm haben, während doch aber das ihm besonders zusagende Zeitalter dasjenige war, in welchem nicht mehr Raphael, sondern Bernini und Rubens die Menschheit ästhetisch beherrschten.

In den späteren Kapiteln werde ich auch deshalb auf Ranke noch zurückkommen, weil er, obgleich er die Weltereignisse von festumgrenzter Stelle aus betrachtet hat, doch, seiner hohen Jahre wegen, von den Parteien unbeeinflußt gewesen ist. Er hat freilich, das Wort im politischen Sinne gebraucht, nie eine Stellung innegehabt, sondern von seiner Klause aus den Gang der Dinge nur betrachtet. Er ließ sich vielleicht schmeicheln von solchen, die durch ihn empor wollten, verzichtete aber auf erkauftes Lob und liebte stille, unbetretene Pfade, auf denen er niemand begegnete. Umfaßt ein solcher Mann, uralt werdend, alles Geschehene, so ist seine Weltanschauung von dauerndem Werte. Die Zukunft aber enthüllt sie nicht.

Weil gewissen Historikern alles Geschehene und zu Erwartende in den Rahmen dessen, was „Entwicklung“ genannt wird, hineinpaßt, liegt es dem heutigen Publikum bequem, diese Entwicklung als etwas Notwendiges zu deduzieren, das die Vorsehung zu leisten und zu liefern beinahe verpflichtet wäre, als Beweis, die Erde sei mit allem Unheil erblich belastet. Nicht zu vergessen aber ist, daß die dem heute vorherlaufenden Symptome des Geschehenden uns nur deshalb so klar scheinen, weil wir sie nachträglich zurückblickend heute erst entdecken. Früher übersah man sie. Ereignisse irgendwelcher Art müssen zukünftig ja wohl kommen, und diese nachträglich dann als notwendig vorauszusagen, wird ebenfalls versucht werden: aus unserer heutigen Kenntnis der Vergangenheit aber sie vorauszuwissen, wird niemandem gelingen. Ein festes Zukünftiges existiert nicht. Jeden Augenblick kann unser Sonnensystem zusammenstürzen. Wozu wäre unser Vertrauen auf die Güte Gottes, wozu die Gebete um Sieg der gerechten Sache da, wenn die Zukunft sich herbeizwingen ließe? Für Horaz, der den kommenden Generationen Roms so viel Unheil prophezeite, blieb doch als der Inbegriff aller

Zukunft: „Solange die Jungfrau die Stufen des Capitols heransteigen wird.“ Wie lange schon steigt sie nicht mehr und niemand weiß, wo die Stufen lagen, die ihr Fuß betrat. Gottes ist der Orient, Gottes ist der Okzident, sagt Goethe. Neue Weltverhältnisse, fühlen wir, bilden sich. Nichts Geistiges bereits ist von ihnen unberührt geblieben. Ein Schleier legt sich schon über das 19. Jahrhundert: ein Etwas, das eine empfindbare Scheidewand zwischen uns und der nächsten Vergangenheit bildet. Immer wieder ertönt insgeheim und laut die Frage: Wohin wollen wir, wohin müssen wir? Auf allen Gebieten menschlicher Existenz herrscht diese Ungewißheit. Seltsame neue Betrachtungen erzeugt sie. Umgestaltungen vollziehen sich vor unseren Augen. Völker, die, als Vorkämpfer für politische Freiheit, Verehrung und Dank genossen haben, entpuppen sich plötzlich als Vertreter sklavenhalterischer Gelüste. Völker, die den Urtypus menschlichen Sklavenhaltertums verkörperten, streben Erziehung und geistige Befreiung des Individuums an. Ein Zustand urvergangenen Vegetationswechsels beginnt vielleicht auch auf dem Gebiete der geistigen Produktion: Palmen wachsen wieder, wo Gletscher für ewig eine angeborne Heimat erworben zu haben schienen; Palmenwälder aber auch fangen an, sich mit Eis zu bedecken. Und wir selbst würden diese Wunder ohne Erstaunen im Gefühl unverlorener Behaglichkeit vor uns sich abspielen sehen. Nie, so weit die sichtbare Geschichte der Menschen zurückreicht, sind physische und geistige Taten vollbracht worden wie heute. Nie zuvor haben menschliche Gedanken sich aus solchen Entfernungen in menschlichen Stirnen zu einander gefunden, um durchaus neue innere Anschauungen zu erzeugen, die uns heute aber schon so bequem liegen, als hätten alle Jahrhunderte vor uns sie schon gehegt. Denn die Worte bleiben, und es wechselt nur ihr Inhalt.

Männer, wie die fünf Dichter und Raphael, geben da den Trost, daß sie als gleichsam noch für immer nicht zu erschöpfende Quellen eine sichere Zukunft insoweit wenigstens versprechen, als ihr Amt im Dienste der Menschheit noch auf lange fortlaufen zu sollen scheint. Noch in vielen zukünftigen Jahren, glaube ich, werden einzelne sich die Aufgabe setzen, festzustellen, wie dieses Fünfgestirn zur Gegenwart sich verhalte.

5

Unverändert hat sich von den ältesten Zeiten ab der Begriff „Schönheit“ erhalten.

Schön ist das, was uns entzückt, wenn wir es kennenlernen. Was uns jedesmal, wo wir es von neuem sehen (oder lesen oder hören), überrascht, weil wir es nun erst kennenzulernen glauben. Was uns stärkt. Was keinen Spott in uns aufkommen läßt. Was uns erfreut. Uns befreit. Dessen Nähe uns glücklich macht. Das sich in unsere Erinnerung eingräbt. Dessen Herstellung sich nicht lernen läßt. Das nur bis zu einem gewissen Punkte sich erklären läßt, und dessen Unerklärbarkeit in dem Maße zunimmt, als unsere eigene geistige Kraft wächst. Das der Mensch hervorbringt, aber das auch die Natur schafft, ohne daß wir wissen, für wen. Dessen Genuß einmal im Leben jedem Menschen gewährt worden ist: in den Augenblicken der Liebe, sei es eines Mädchens oder eines Jünglings, sei es eines Vaters oder einer Mutter zum Kinde, sei es eines Gelehrten, der einem neuen Gesetze der Schöpfung zu begegnen glaubt.

Die Werke der Schönheit übertreffen die der menschlichen Kraft. Diejenige Schönheit wird am höchsten geachtet, deren Werke zu schaffen, es der geringsten Hilfsmittel bedarf. Dies der Grund, weshalb David, Homer, Dante, Shakespeare und Goethe auf den höchsten Höhen der Menschheit stehen. Und nur deshalb erreichte Raphael nicht völlig diese Dichter, weil er ohne Farben und Malgrund das Schöne nicht herzustellen vermochte. Aber es stand, ehe er zu malen begann, im Geiste vor ihm.

HERMAN GRIMM

VON WILHELM WAETZOLDT

Es ist nicht leicht, das Bildnis Herman Grimms zu zeichnen. Die Zeitgenossen überschätzten ihn, wie z. B. Ernst von Wildenbruchs und Wilhelm Bölsches Erinnerungen beweisen. Wir heute laufen Gefahr, in den entgegengesetzten Fehler einer Unterschätzung der Persönlichkeit Grimms zu verfallen. Vor dem einen wie vor dem andern bewahrt am ehesten ein, wenn auch skizzenhafter Vergleich Grimms mit den Männern, die mit ihm und gleich ihm die moderne deutsche Kunstgeschichtsschreibung geschaffen haben.

Franz Kugler und Herman Grimm — das heißt: Berlin um 1850 und um 1870, die alte preußische, stille Residenz und die lautgewordene junge Hauptstadt des deutschen Kaiserreiches. Das heißt ferner: die fritzisch-märkische Gesinnung Kuglers, des Beamten, der auch seine Wissenschaft als eine Art Dienst auffaßte, und die großdeutsche, ja innerhalb gewisser Grenzen europäische Art des Professors Grimm, der sich als heimlicher Botschafter Weimars im „neuen Reiche" Bismarcks fühlte. Der eine ein nüchterner Pommer, dem die kühle ironiehaltige Luft Berlins nichts hatte anhaben können, der andere ein von Haus aus schon komplizierterer Hesse, ein weicher Mensch, der eine Vorlesung über Goethes Tod abbrechen mußte, weil es in „übermannte"! Grimm war sentimental, ihm fehlte der Humor, der eigentlich zur kompletten geistig-seelischen Ausstattung großer Naturen gehört. Im engeren Felde der Wissenschaft trennt Grimm von Kugler, was

ihn auch von Springer scheidet: das Fachmännische, das er nicht besaß, aber auch für sich nicht erstrebte, weil er es nur als das Spezialistisch-Einengende, nicht als den Grund und Boden seines wissenschaftlichen Wirkens empfand. Indem Grimm in seiner aristokratischen Willkür eine Auswahl ihn interessierender großer Künstler und Werke traf, trennte er sich von der wissenschaftlichen Demokratie eines Kugler oder Springer. Diese hatten in ihren Handbüchern nicht den isolierten Gipfelleistungen, sondern der Gemeinschaft aller in einem Stil gebundenen künstlerischen Wirklichkeiten gerecht zu werden getrachtet. Alles Systematische und Begriffliche, wie es den methodischen Kern der Lebensarbeit Kuglers und Burckhardts bildete, lag Grimm fern. Er ist Ästhet, nicht Ästhetiker, Stimmung, nicht Analyse lockt ihn. Seinen unbaumeisterlichen Kopf interessierten nicht die grundsätzlichen, grundbegrifflichen Fragen. Enge Freundschaft verband Grimm nur mit einem Musiker: mit Joseph Joachim.

Was Grimm von Burckhardt trennt, ist noch mehr, liegt auf anderem Boden, rührt an tiefere Schichten des beiderseitigen Menschentums. Die Grundstimmung, aus der Grimm an seine „vornehmste, naturhistorische Arbeit", wie er sagte: an die Erforschung der Geschichte der großen Männer heranging, war ein hochgespannter Kulturoptimismus. „Es stehen mir" — so lesen wir nicht ohne Gefühl bitteren Schmerzes im „Raphael" (1886) — „Entwicklungen der Menschheit vor den Augen, die mitzumachen mir versagt sein wird, die mir aber als so glänzend schön erscheinen, daß es um ihretwillen wohl der Mühe wert wäre, das menschliche Dasein noch einmal zu beginnen." Burckhardts ganzes Sein und Denken lag im Schatten einer pessimistischen Weltauffassung. Die Überzeugung von der Konstanz des Menschlich-Minderwertigen durch alle historischen Wandlungen hindurch und die Ablehnung des Fortschrittsaberglaubens sind Grundpfeiler dieser Lebensanschauung. Dazu kommt die gänzlich verschiedene Stellung zu den künstlerischen Dingen bei Burckhardt und Grimm. Hier romanisch-sinnenhaft, dort deutsch-literarisch, hier vom Auge her genießend, dort aus der Vorstellung begreifend. Grimm sah im Grunde keine Stile. Für seine literarisch-ästhetischen Bedürfnisse genügte der Begriff, den er von den Stilen in sich trug. Burckhardts Sehen und Sprechen: höchstpersönlich, unverwechselbar, die Sprache Grimms: die einer Bildungsgruppe. Burckhardts Stil gewachsen auf alemannischem

Ur- und italienisch-französischem Kulturboden, Grimms Stil hochgezüchtet im Geiste der klassischen deutschen Dichter und am Vorbild angloamerikanischer Essayisten. Grimm umrankte seine großen Bücher mit einer Fülle kleiner Arbeiten. Er liebte die Kunstform des Essays in dem Sinne, wie Bacon zuerst das Wort verstand, wie Emerson und Carlyle diese literarische Gattung ausgebildet haben, als: „zusammenfassende Vorreden gleichsam zu ungeschriebenen Büchern", als individuell gehaltene Proben von Studien, die sich nach verschiedenen Richtungen hin erstrecken. Dem letzten seiner Essaybände gab er den bezeichnenderen Titel „Fragmente". Grimm begleitete Tagesereignisse mit literarischen Glossen, führte wissenschaftliche Polemiken —, kurz, tat lauter Dinge, die Burckhardt aufs tiefste verhaßt waren, der alle Kraft den Hauptwerken zuleitete und auch seinen Schülern die Aufsatzscheu einflößte. Schließlich: Burckhardt blieb sein Leben lang eine Klausnernatur, Grimm haftete etwas Hohepriesterliches an. Der eine floh aus der Welt zu sich, der andere suchte und fand sich in der großen Welt.

Besonders verlockend erscheint die Parallele Grimms und Justis. Beide gebürtige Hessen, beide Vertreter der großen Kunstbiographik, beide ruhmreiche akademische Lehrer. Und doch: auch hier des Unterscheidenden mehr als des Gemeinsamen. Justi eine Forscher-, Grimm eine Rednernatur, der Bonner menschen- und studentenscheu, der Berliner mit, ja von der Jugend lebend. „Mir kommen unter den jungen Leuten, deren Blicke in den Vorlesungen auf mich gerichtet sind, die besten Gedanken." Grimms schöne Bildbeschreibungen, lebendig, beweglich, empfindungsvoll, bleiben doch zurück hinter den tiefsinnigen Deutungen der helldunkeln Grottengeheimnisse des Genies durch Justi. Grimm ist stets ein Literat höchster Ordnung, Justi ein Philosoph, Grimm schöngeistig, Justi weise. Grimm faustvoll-unsachlich, Justi die vergeistigte Sachlichkeit.

Diese Bildnisstudie Grimms, gesehen mit den Augen eines Tenebroso. Wo sind die Lichter? Was wir an ihm lieben, was ihm seine ganz unvergleichliche Stellung unter den Ahnherren der Kunstgeschichte gibt, ist die geistige Luft, die seine Gestalt umfließt: es ist die Atmosphäre Weimars, in der er lebte, in der seine Werke entstanden, in die eintaucht, wer Grimm und seinen Büchern näher tritt. Wildenbruch hat 1901 seine äußere Erscheinung liebevoll geschildert: „Dieser Mann war alt, lang und hager. Er

hatte einen weißen Vollbart, scharfe und bedeutende Züge, eine ziemlich große, gebogene Nase und sinnende, gedankenvolle Augen, die aber etwas düster blickten. Er trug den Oberleib etwas vornübergebeugt und bewegte sich mit lässigem, beinahe etwas schleppendem Gang." Grimm besaß die sympathischen Eigenschaften eines verfeinerten Aristokraten, dem auch ein Zug zarten Epigonentums nicht fehlte.

Von Jugend auf war Herman Grimm an große geistige Verhältnisse gewöhnt, ja das Leben verwöhnte ihn durch Umgang mit geistigen Größen. Rückblickend schrieb er: „Es hat Nachteile und Vorteile für mich gehabt, daß man mich in dem, was mein Lernen und Studieren anging, von Jugend auf durchaus gewähren ließ, und sodann, daß ich meist mit Leuten in geistigem Verkehr stand, welche viel älter waren als ich." Als Sohn Wilhelms, Neffe Jakob Grimms, erlebte er — noch nicht zehn Jahre alt — 1837, die Absetzung der Göttinger Sieben. „Unser Haus wurde seitdem von vielen besucht, die das Wohl des in unbestimmte Zukunft eintretenden einigen Deutschlands im Herzen trugen. Ich hörte immer wieder davon sprechen und wurde, da auch einem Kinde fühlbare wirtschaftliche Folgen eingreifender Art mit der Dienstentlassung meines Vaters und Onkels verbunden waren, in eine selbständige Betrachtung des Geschehenden hineingenötigt: ich gewann historische Überzeugungen, ohne von Geschichte zu wissen, hatte das Gefühl, für meinen Teil politische Schicksale des Vaterlands mitzuerleben, und sah aus dem beschränkten Kreise meines Daseins auf diejenigen als Nichtwissende herab, die an den Göttinger Ereignissen und den darauffolgenden weiteren Schicksalen Jakob und Wilhelm Grimms nicht mit dem Herzen beteiligt waren." So gewann Grimm früh und ihm selbst kaum bewußt die Maßstäbe für außerordentliche Menschen und Situationen. Seine Zugehörigkeit zur Aristokratie des deutschen Geistes, der er sich durch die Heirat mit Bettina von Arnims Tochter Gisela noch enger verband, bewahrte ihn vor jeder mesquinen Auffassung, vor einer Kleinbürgerlichkeit des Denkens, wie sie oft den aus geistig weniger anspruchsvollen Kreisen aufsteigenden Kunstforschern anhaftet. „Wer mit den Männern ersten Ranges einmal verkehrt hat, bringt sie und den Maßstab, den sie verlangen, nicht wieder aus seiner Erinnerung", hat Grimm selbst bekannt.

Durch Grimms Jugendgeschichte schreiten wie gute Geister die

Heroen der klassischen und romantischen Periode, während derer im Ausland der hohe Begriff von deutscher Kultur sich bildete. Grimms Mannesjahre und sein Alter fallen in eine zweite Periode deutscher Kraftentfaltung: Deutschland tritt in die Reihe der politischen Weltmächte. Wildenbruch fand für dieses Zusammentreffen einer für Größe aufgeschlossenen Seele mit einer Zeit großer Männer die folgenden Worte: „Der Geist dieses Mannes, sehen Sie, ist in einer Zeit zur Reife gelangt, als seinem Vaterland das größte Geschenk vom Schicksal beschert wurde, das einem Volke beschert werden kann, eine Reihe großer und bedeutender Männer. Große Männer der Tat, bedeutende Männer des Gedankens. In ihrem Wachstum ist er mit gewachsen, ihr Tun und Schaffen hat er mit neidlosem Herzen, klugem Begreifen, verständnisvollem Gefühle in sich aufgenommen. So ist er warm geworden in Empfänglichkeit, ist selbst einer von ihnen geworden ...“

Der greise Grimm (1828 ist er in Kassel geboren, 1901 in Berlin gestorben) war wirklich ein Repräsentant deutscher Geistigkeit. Heute sehen wir uns, mehr als je, vergeblich nach solchen Männern um. Sie sind den Fachleuten und den Politikern zum Opfer gefallen. Kaum einer, der weit genug gesehen, weit genug gehört würde, um die Stimme seines Volkes zu sein. Nicht das absolute Maß an Gelehrsamkeit macht einen Gelehrten fähig, im großen Stil vor Inland und Ausland den Genius seiner Nation zu vertreten. Dazu gehört mehr: der undefinierbare Glaube einer großen Persönlichkeit, die europäische Haltung eines kultivierten Geistes, die leichte und doch nicht oberflächliche Sprache der Leute von Welt. Grimm besaß diese Eigenschaften in hohem Maße. Ihnen dankte er es, daß er die gute Gesellschaft gewann. Sein Leserkreis war über die zunächst interessierten Fachkreise hinaus das Sonntagspublikum der Matthäikirche, neben der er wohnte, die Offiziere, Beamten, Gelehrten, eine vorsichtige Auswahl aus Kunst und Schrifttum. Durch die letzten Berliner Salons des Rahelgatten Varnhagen von Ense und der Marie von Olfers schritt er wie ein Hoherpriester der klassischen, griechischen und italienischen Kunst.

Als der Student Lichtwark zu Anfang der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts Herman Grimm, dem einflußreichsten Lehrer der Kunstgeschichte, von Rembrandts Radierungen sprach, stellte es sich heraus, so erzählte Lichtwark, „daß er sie nie ge-

sehen hatte. Ich bewog ihn, mit mir auf das Kupferstichkabinett zu gehen, und ich werde nie den Ausspruch vergessen, in dem er seinen Eindruck zusammenfaßte: ‚Sie haben recht, das müßte man eigentlich auch kennen.'" Noch 1896 regte Grimm an, den Tempel von Olympia in der Nähe von Berlin wieder aufzurichten als Ruhmeshalle deutscher Dichter und Denker!

Grimms Wirkung erstreckte sich über die Grenzen Deutschlands. Er hatte die Sympathie auch des großen, im Grunde problemscheuen, allem Irrationalen abgeneigten angloamerikanischen Lesepublikums. Weil er sich in manchem den Engländern und Amerikanern blutsverwandt fühlte, traf er den Ton dieser Völker. Carlyles „Heroworship", die Verehrung der großen Männer, Emersons Lehre von der Souveränität des Representativeman, das Unsystematische beider Denker, die optimistische Lebensanschauung Emersons, auf den die Formung des geistigen Daseins, der Mentalität Amerikas zum guten Teil zurückgeht, schließlich auch die lose, persönliche, momentane literarische Form, in die Carlyle und Emerson ihre Ideen kleideten, in alledem erkannte Grimm Züge eigenen Wesens wieder. Er machte Emerson in Deutschland bekannt (Übersetzungen der Essays über Goethe und Shakespeare 1857) und setzte sich auch als Dichter in seinem heute noch lesenswerten Roman „Unüberwindliche Mächte" (1867) mit dem Problem „Amerika" auseinander.

Aus den romanhaften Verwicklungen, deren Fäden nach stark veralteten Rezepten geknüpft sind, lassen sich unschwer die großen gedanklichen Gegensätze herausschälen. Europa und Amerika, Aristokratie und Bürgertum, gelehrtes und weltmännisches Sein, Individualismus und Sozialismus. Goethezeit und Bismarckzeit, Vergangenheitsgefühl und Zeitbewußtsein treten sich in den Helden dieses Buches gegenüber. Wilson (nomen est odiosum!), den amerikanischen Weltweisen, läßt Grimm zu dem deutschen Grafen Artur sprechen: „Ihr habt immer, immer nur die Entwicklung eurer historischen Institute vor Augen, als verpflichtete das euch, bestimmte Wege zu gehen . . . Ihr habt die Ruhe, die Freiheit, die Künste, das Verständnis; wir einstweilen nichts als Lebenskraft und Selbstvertrauen." Grimm fühlte die scheinbar unvereinbaren Gegensätze, die sein Roman schildert, in der eigenen Brust harmonisch verschmolzen. Wie Erwin ist er ein heimlicher Graf, der seinen Titel abgelegt hat. Halb fühlte er sich als Artur, den Erben eines alten deutschen Geschlechtes, halb als Wilson,

den feinen, philosophischen Sohn der Neuen Welt. Für seine vielseitige, lebendige Natur waren diese Kontraste keine „unüberwindlichen Mächte“.

Vom Literarischen her nahm Grimm seine Maßstäbe für historische Erkenntnis, seine Betrachtungsweisen, von hier aus orientierte er sich Welt und Kunst gegenüber. Aus dem spezifischen Arbeitsstoff der Kunstgeschichte: den Werken der bildenden Künstler, entwickelte er nicht eine eigene Methode, er übertrug vielmehr die literarische Anschauungs- und Behandlungsart, weil einzig sie seiner Natur entsprach, auch auf die Welt der bildenden Kunst. In dieser Hinsicht bedeutet Grimms Gesamtleistung — gemessen etwa an der Jacob Burckhardts — keinen methodischen Fortschritt. Er ersetzte aber diesen Mangel dadurch, daß er überhaupt mit künstlerischen Organen an die Dinge heranging.

In seinem Aufsatz über Heinrich von Treitschkes deutsche Geschichte schreibt Grimm: „Ein großer Geschichtsschreiber ist nicht denkbar, in dessen Adern nicht dichterisches Blut flösse.“ In seiner eigenen historiographischen Art verbinden sich Dichtung und Wahrheit. Das macht ihren besonderen Reiz aus, deutet aber zugleich Grimms Grenzen an. Er fühlte sich Treitschkes Art innerlich verwandt, wie Springer methodisch Ranke nahesteht. Schüler Rankes meinten, Treitschke sei ein bloßer Journalist, Springers Schüler glaubten das gleiche von Grimm. Diesen hätte Grimm entgegnen dürfen, daß sie bloße Gelehrte seien. Er war Gelehrter und Dichter in einer Person.

Springers Einseitigkeit hatte in seiner ausschließlich gelehrtenhaften Haltung Kunst und Künstlern gegenüber gelegen, er blieb stets Professor. Grimms Einseitigkeit kennzeichnet sich dadurch, daß er doch mehr Dichter als Historiker war. Springers Wirkung wurde wesentlich fühlbar in Fachkreisen, in den methodischen Leistungen seiner Schüler lebt er fort. Grimms Einfluß ging in die Breite, das große Publikum hörte auf ihn. Seine Schriftstellerei war journalistisch im besten Sinne.

Grimm stammte aus der Zeit, wo jedermann in Deutschland dichtete. Und um wieviel mehr noch mußte sich ein junger Mensch zum Dichter berufen fühlen, dessen Lebensluft die literarische der Goetheperiode, der mit den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm aufgewachsen war. Gedichte, Novellen, Dramen sind Herman Grimms früheste Veröffentlichungen; bis in sein Alter glaubte er an sein poetisches Vermögen. Und doch: was er

geschaffen hat, ist Bildungspoesie. Zu schwach, um sein ganzes Sein in Gluten umzuschmelzen, war Grimms poetische Anlage doch stark genug, sein gelehrtes Schrifttum von innen her zu durchleuchten und zu erwärmen. Bettina von Arnim hat bei aller Bosheit recht gehabt, wenn sie, wie Varnhagen von Ense 1854 berichtet, von Grimm gesagt hat, er „sei die Hoffart selbst, glaube in ‚Traum und Erwachen' das Höchste der Poesie erreicht zu haben, halte sich für den größten Dichter und benehme sich als solcher; da doch ihres Erachtens jenes Gedicht überaus gebildet und fein, aber auch ganz leer und wirkungslos sei, man brauche nur anzufangen es zu lesen, so höre man gleich, daß es die Langeweile anrufe, die denn auch sofort komme und zuhöre".

Grimms Novelle „Der Landschaftsmaler" (1856) bezeichnet den Übergang, sie ist das Ergebnis der ersten Beschäftigung Grimms mit Goethes Schriften zur bildenden Kunst. Um Goethe kreist sein Denken und seine Arbeit. Goethe war die höchste geistige Autorität seines Vaterhauses, Goethe bleibt die lebendige Mitte seiner geistigen Existenz. Vorlesungen über Goethe hat Grimm in einem berühmten Buch zusammengefaßt, keiner seiner Essaybände, der nicht Aufsätze über Goethe enthielte, keine monographische Behandlung eines Künstlers des 19. Jahrhunderts, in der nicht sein Verhältnis zu Goethe berührt werde. „Die letzte Frage", heißt es z. B. in einem Böcklin-Aufsatz, „wie Böcklin zu Goethe stand, die bei einem modernen Meister nicht zu umgehen ist." Goethe war für Grimm eine Weltmacht, deren Wirkungen er in Nähe und Ferne, besonders gern in Amerika, aber auch bis nach China und Japan hin nachspürte. Zu den großen literarisch-wissenschaftlichen Plänen, die Grimm förderte, aus dem Gefühl der moralischen Verpflichtung eines Statthalters Goethes auf Erden heraus, gehörte ein deutsches, das Grimmsche ergänzendes Wörterbuch mit einem Goethe-Schiller-Herder-Wörterbuch als Vorläufer. Diese Aufgabe wollte er einer Akademie für Sprache und Geschichte anvertraut wissen in Fortspinnung von Plänen, die von Jakob Grimm über Ranke zu Scherer und Du Bois-Reymond führten. Seine Beschäftigung mit moderner ausländischer Literatur stand auch unter dem Zeichen, die Jünger Goethes in aller Welt zu grüßen. So galt sein besonderes Interesse Carlyle, Emerson, Manzoni, die ihren Ländern Goethe erschlossen hatten.

Wer sich die Mühe macht, die Inhaltsverzeichnisse der Essaybände Grimms durchzusehen, wird finden, daß die Aufsätze über

literarische Gegenstände denen über künstlerische Themen die Waage halten. Die fünf größten Männer, die Grimm einmal zu einem geistigen Sternbild, das uns allen voranleuchten soll, zusammenstellt, sind Dichter: David, Homer, Dante, Shakespeare, Goethe. Seine Phantasie kannte keine höhere Ehrung — auch für einen großen Maler nicht — als die Versetzung unter die Poeten. „Zu den Dichtern rechne ich Raphael. Weniger zu den Malern und Bildhauern, die sonst als große Künstler vor und nach und mit ihm gearbeitet haben. Die Dichter nehmen ihn als einen Mitlebenden in die Mitte." Dieser zunächst verblüffende Ausspruch Grimms aus dem großen Aufsatz über „Raphael als Weltmacht" enthält mehr als ein geistvolles Paradoxon. Er drückt eine fundamentale Überzeugung Grimms bildlich aus: das Gefühl von der Zusammengehörigkeit von Kunst und Literatur. In anderem Sinne freilich, als Springer es meinte, wenn er aus methodischen Gründen auf die Literatur als Quelle für künstlerische Darstellungen, als Schatzkammer der Motive, als Nahrung der Künstlerphantasie hinwies. Grimm dachte an das lebendige Verschwistertsein poetischen und dichterischen Geistes in den großen Persönlichkeiten. Er war darin wirklich ganz Deutscher, daß er den bildenden Künsten nur von der Ausdrucksseite her näherkam, ihre Geschichte war ihm „Geschichte der nationalen bildenden Phantasie". Anders ausgedrückt Kunst sprach zu ihm nur, soweit sie in irgendeinem Sinne illustrativ war. Ein rein sensualistisches Verhältnis zu Kunstwerken, wie Burckhardt es besaß, hat Grimm nicht gekannt. Daher seine Vorliebe für die Malerpoeten, für die Erzähler, Dichter, Prediger, Träumer unter den Männern des Pinsels. Daher seine mit der Neigung der Zeit zusammentreffende Interessiertheit an der Historienmalerei und daher schließlich die Unsicherheit seines künstlerischen Urteils. Cornelius ist der einzige Künstler des 19. Jahrhunderts, den Grimm einer eingehenden Darstellung gewürdigt hat, ihm eignete er auch seinen „Michelangelo" zu.

Wenn es Grimm hoch angerechnet werden muß, daß er in den achtziger Jahren als einer der ersten Vorurteilslosigkeit und mitfühlende Phantasie genug besaß, um die Autorität seiner Person für Arnold Böcklin einzusetzen, so darf doch auch nicht verschwiegen werden, daß mit eben dieser literarischen Beziehung Grimms zur bildenden Kunst aufs engste zusammenhängt seine Überschätzung Gustav Spangenbergs, Friedrich Gesellschaps,

Eugène Burnands und Wiertz'. Wie die meisten Gebildeten seiner Generation fragte er in der Kunst zunächst nach dem Was, dann erst nach dem Wie. Die Kunstsammlung in Deutschland, die eine solche typische literarische Einstellung ihres Besitzers und Schöpfers am klarsten widerspiegelt, ist die Galerie des Grafen Schack in München. Der erste Auftrag, den Schack vergab, fiel dem Hauptmeister literarischer Malerei, Bonaventura Genelli, zu.

Als Literat sah und wertete Grimm Kunstwerke, als Literat beschrieb er sie auch. Seine Bildanalysen wuchsen aus der Stimmung heraus: „Träumereien, die sich in der Betrachtung des Werkes immer wieder aufdrängten." Das Auge hat nicht die Führung in diesen Beschreibungen, sondern die nachfühlende Phantasie des Betrachters. Dabei darf freilich eins nicht vergessen werden: Grimms erste kunsthistoriographische Arbeiten entstanden noch vor der Periode der photographischen Illustration. Sie bedurften der literarischen Form der Bildbeschreibung, da diese die Anschauung ersetzen, nicht nur ergänzen und leiten mußte. An einem Beispiel mag der Gegensatz zwischen literarischer und bildnerischer Beschreibung wenigstens angedeutet werden. In seinem „Raphael" spricht Grimm über den Karton „Petri Fischzug": „wunderbar ist, was Raphael mit der bloßen Zeichnung hier geleistet hat; er läßt den See unter Gewölken sich ausspannen, die in der Ferne sich verlieren, und erweckt ein Gefühl von Einsamkeit und Verlassenheit in uns. Wenn wir abends über ein Feld sehen, in dem wir fremd sind, und ein paar Vögel kommen herangeflogen, bis sie über unser Haupt hinweg in die Gipfel der Bäume sich einsenken, steigen Gedanken an Heimat und Abende auf, wo man mit den Blicken einmal irgend etwas so suchte, das nirgends zu finden ist. Die Worte kehren uns in die Gedanken zurück: Jeder Vogel hat sein Nest, aber des Menschen Sohn hat nicht, da er sein Haupt hinlege."

Mit diesem Lyrismus vergleiche man den Formalismus in der den gleichen Bildausschnitt behandelnden Beschreibung Heinrich Wölfflins, des Nachfolgers Grimms auf dem kunsthistorischen Lehrstuhl Berlins. „Auch die Landschaftslinien sind in bestimmter Absicht geführt. Der Uferrand folgt genau der aufsteigenden Gruppenkontur, dann wird der Horizont frei, und erst über Christus hebt sich wieder ein Hügelzug. Die Landschaft markiert die wichtige Cäsur in der Komposition. Früher gab man Bäume und Hügel und Täler, und glaubte, je mehr, desto besser, jetzt über-

nimmt die Landschaft die gleiche Verpflichtung wie auch die Architektur, sie wird den Figuren dienstbar. Sogar die Vögel, die sonst willkürlich in der Luft herumschießen, nehmen sekundierend die Hauptbewegung auf: der Zug, der aus der Tiefe kommt, senkt sich gerade da, wo die Cäsur liegt, und selbst der Wind muß die Gesamtbewegung verstärken helfen." Der ganze Unterschied einer literarischen und einer optischen Bildinterpretation, einer auf den Stimmungsgehalt und einer auf die künstlerische Form gestellten Betrachtungsweise, die Entwicklung des kunstgeschichtlichen Sehens in zwei Generationen läßt sich aus dem Gegensatz dieser beiden Bildbeschreibungen ablesen.

Daß Fragen des literarischen Stils Grimm sehr ernsthaft beschäftigt haben, ist selbstverständlich bei seiner Anlage und seiner Herkunft aus den literarisch anspruchsvollsten Kreisen Deutschlands. Als Ideal hat ihm der große Stil der Historiographen vorgeschwebt: die Art, wie Cäsar, Tacitus, Macaulay u. a. Geschichte erzählen. „Ihre ersten Worte suchen den Leser fest auf den Boden zu stellen, auf dem alles Folgende sich abspielt." Diese Worte Grimms stehen in einem Aufsatz über Bismarcks Briefe an seine Braut und Gattin und beziehen sich auf den von Grimm bewunderten Anfang des Werbebriefes Bismarcks an Herrn von Puttkamer vom Jahre 1846: „Ich beginne dieses Schreiben damit, daß ich Ihnen von vorneherein seinen Inhalt bezeichne; es ist eine Bitte um das Höchste, was Sie auf dieser Welt zu vergeben haben, um die Hand Ihrer Fräulein Tochter." Das Raphael-Buch Grimms hebt im Sinne der von ihm bezeichneten Stilregel mit einigen abgerissenen Sätzen an, in denen der Gesamtinhalt des Werkes gleichsam dem Leser vorweg in kürzester Form zugerufen wird. „Von Raphael werden die Menschen immer wissen wollen, von dem jungen, schönen Maler, der alle anderen übertraf, der früh sterben mußte. Dessen Tod ganz Rom betrauerte. Wenn die Werke Raphaels einmal verloren sind, sein Name wird eingenistet bleiben in das Gedächtnis der Menschen."

Justus Möser hat einmal, in dem Aufsatz über das Kunstgefühl, von einem Weinhändler sehr hübsch gesagt, es käme darauf an, „wieviel einer Tangenten hätte und ob sie richtig wären". Herman Grimm hatte weniger Tangenten zum goldnen Zauberkreis der Kunst als etwa Burckhardt, aber auch seine Tangenten waren künstlerischer Natur. Wie seine Grundhaltung und sein Stil war auch seine Methode die eines Literaten, eines verkappten Poeten,

nicht die eines philologisch geschulten Historikers. Unter „Methode“ verstand Grimm „die Kunst, geistige Zentralpunkte zu finden, um die herum der unendliche Vorrat zusammenhangloser Nachrichten als um scheinbare Mitten nun sich herumlegt, so daß der Anschein providentieller Bewegungen entsteht“. Der geistige Zentralpunkt, um den Grimm sein gesamtes kunstgeschichtliches Forschen gruppierte, auf den hin er es orientierte, war der Begriff des Helden. Seine Geschichtsbetrachtung ist bestimmt vom Willen zur Heroisierung. Die Grundstimmung, die Grimm zur Historiographie treibt, ist weniger die wissenschaftliche Neugier, der Erkenntnisdrang, als der Enthusiasmus einer schwärmerischen Seele. Wenn die Rede auf die großen Männer kommt, hebt sie sich zu weihevollem Schwunge, steigert sie sich zu feierlichem Pathos, steht sie auch der Sentimentalität und bloßen Gefühlsseligkeit nicht fern. „Mit dem Wort ‚groß‘ gießen wir die Weihe irdischer Unverletzlichkeit über die Lieblinge unserer Phantasie aus“, sagt Grimm gelegentlich eines Aufsatzes über den größten Mann, der sein Zeitgenosse war: über Bismarck. Seine Riesengestalt überwachte den Ausgang des Jahrhunderts, an dessen Toren Goethe gestanden hatte.

Grimms geschichtliches Denken gründet sich auf dichterische Konzeptionen, die sich bis in seine Jugendtage zurückverfolgen lassen. Er schildert — sowohl in den Vorlesungen über Raphael, die sein persönlichstes Buch geworden sind, als auch in den autobiographischen „einleitenden Bemerkungen“ zu den „Fragmenten“ — die romantisch-dichterische Jugendstimmung, in der ihm die ersten Ahnungen geschichtlichen Lebens dämmerten. „Eine unwiederbringliche Vergangenheit lockte mich an, die Erforschung uranfänglicher, heroischer Zeiten erschien als das edelste Ziel der Wissenschaft, die Menschen waren anfangs größer und stärker und sprachen mit den Überirdischen.“ Von den Helden der Geschichte träumte die junge Phantasie wie von einem fast ausgestorbenen Riesengeschlechte, und es bildete sich die Vorstellung, daß im Grunde nur der Dichter von solchen Fabelwesen künden könne.

„Der Zufall führte mir die Gedanken zu, die sich in mir zu etwas verdichteten, das literarische Gestalt annahm. Es bildete sich in mir der Glaube, daß die ‚Geschichte der Völker‘ als eine nie abbrechende einheitliche Bewegung verlaufe, von ineinandergreifenden Wirkungen geistiger und tätlicher Art ausgehend, fortge-

führt von die übrige Menschheit überragenden einzelnen Männern, welche jedoch des Volkes bedürfen, um sich ein Echo ihrer eigenen Gedanken und einen Antrieb zum Handeln zu gewinnen. Ferner ging mein Glaube dahin, alle Nachrichten über diese Menschen außerordentlicher Art ließen sich nicht allein in Form ausreichender Berichte fortpflanzen, sondern es müsse die letzte Wahrheit in betreff ‚großer Männer' von Künstlern hohen Ranges weitergegeben werden." „Wohl dem", heißt es ein anderes Mal, „dem Natur und Neigung früh schon einen der großen Männer der Menschheit als Gegenstand der Verehrung und Nachforschung nahegebracht hat."

Der erste Künstler, von dessen Werken der junge Grimm die tiefsten, sein ganzes Leben hindurch anhaltenden Eindrücke empfing, war Raphael. „Raphael ist mir zuerst in vier Madonnen entgegengetreten, die ich von Kind auf vor Augen gehabt habe. Im Zimmer meines Vaters hing Müllers Stich der Dresdner Madonna, auf die er selbst noch subskribiert hatte, bei meiner Mutter die Belle jardinière von Desnoyers, die Jungfrau im Grünen von Agricola und die Madonna della Sedia, wiederum von Desnoyers. Ich sah die Bilder an als etwas, ohne das die Welt nicht zu denken sei, und sie haben sich mir so tief eingeprägt, daß, wenn eines von ihnen genannt wird, mir nicht das Original, sondern der Stich zuerst vor die Seele tritt. — Rechne ich zusammen, was in den Wohnungen unserer Freunde an Werken Raphaels in Stichen zu finden war, so kann ich behaupten, daß ich im Anblicke seiner gesamten Tätigkeit aufgewachsen sei." Wie in Justis Elternhause wuchsen im Grimmschen die Kinder, ohne sich dessen bewußt zu werden, in die Bildungswelt jener geistigen Gesellschaft hinein, deren Humanität auf den Pfeilern der klassischen antiken Weltliteratur und der klassischen italienischen Malerei ruhte. An den Wänden des kunsthistorischen Hörsaals der Universität Berlin erinnern die Stiche Volpatos nach Raphaels vatikanischen Wandgemälden, die Ernst Curtius lange Jahre um sich gehabt hat, die studierende Jugend noch heute an die Generationen ihrer Groß- und Urgroßväter, die ihre ersten Vorstellungen von Kunst an den reinen, kühlen, graphischen Blättern nach Meisterwerken der klassischen Kunst gebildet haben.

Grimm ist — im Gegensatz zu Justis selbständigerer Natur — nie aus dem Zauberkreis dieser Anschauungen herausgetreten. Wir sehen uns in seinem kunsthistorischen Lebenswerk vergeblich

nach älterer deutscher Kunst um. Auf die Werke Dürers, Holbeins, Grünewalds, auf das Mittelalter, auch auf Rembrandt und Rubens antwortete sein Inneres nicht allzu warm. Er griff sich aus der Weltgeschichte eine kleine Zahl von Ausnahmenaturen heraus, zu denen er immer wieder zurückkehrte. Sie umkreiste seine Forschung immer von neuem, ihnen galt seine ganze Liebe. Es sind: Homer, Goethe, Raphael, Michelangelo und Bismarck. Grimm selbst hat das Erwachen der biographischen Neigungen in ihm außer mit dem Instinkt zur Heroenverehrung auch mit einer geistigen Strömung der Zeit, in der seine ersten Bücher entstanden, in Zusammenhang gebracht. Die Biographik ist die literarische Lieblingsform der individualistisch-aristokratischen Zeiten. Jede irgendwie der Entdeckung des Menschen leidenschaftlich zugewandte Periode bringt wissenschaftliche Analysen großer Individuen hervor. So das egozentrische klassische Altertum, so die ruhmbegierige italienische Renaissance, so auch das heldengläubige 19. Jahrhundert. Das Erscheinen der von Ernst Guhl herausgegebenen Künstlerbriefe (1853 bis 1856), einige Jahre noch vor Burckhardts „Kultur der Renaissance“, lenkte die Augen der Kunsthistoriker wieder einmal auf die biographische Charakteristik. „Das naive Detail eines bedeutenden Lebens“, so drückt sich Goethe bei der Lektüre des Benvenuto Cellini aus, gab diesen Briefen den individuellen Reiz, nach dem man verlangte. „Persönlicher Zusammenhang der Werke und ihrer Urheber wurde sichtbar. Man las, wie die großen Künstler gedacht hatten, wie das Leben sie erzog und formte, wie ihre Werke sich als Produkte ihrer Existenz erklären ließen. Raphael und Michelangelo wurden zu Persönlichkeiten.“ So bereitete Guhls Quellenpublikation den Biographien von Grimm, Thausing, Springer und Justi in Fachkreisen wie im großen Publikum, wo die psychologische Neugierde ja nie ausstirbt, den Weg.

Für Grimm ist die Heldenbiographie das einzig lohnende kunsthistoriographische Thema. „Von dem, was die Geschichte der Zeiten schuf, sind die self-made großen Männer als das dauernd Wichtige übriggeblieben . . . Aller Zukunft wird immer wieder die Aufgabe sich bieten, die Zustände zu beschreiben, aus denen die Umgestalter des großen Daseins hervorgingen, die Hindernisse zu ergründen, die sie überwältigten oder denen sie erlagen; das Dunkel, das nach ihnen eintrat, das Licht, das sie angezündet, zu durchdringen, und was an Vorurteilen oder an Vernichtung

ihrem Geiste entfloß, aufzusuchen und zu erklären.“ In einer Glanzzeit des malerischen Figurenbildes, in einer Periode des großen Geschehens, wo die Nation nach Taten und Helden auch in der Kunst Verlangen trug, wurde Grimm einer der Meister des kunsthistoriographischen Figurenbildes.

Die Biographik verlangt besondere Gaben. Wer literarische Bildnisse heroischen Stiles schaffen will, muß mitbringen: Achtung vor dem Außerordentlichen und Blick für das Charakteristische individueller Erscheinungen. Ehrfurcht vor dem Geheimnis der in den menschlichen Ausnahmenaturen waltenden genialen Kräfte muß sich verbinden mit Freiheit des Urteils über Held und Leistung. Wer nur im Besitz enthusiastischer Sympathie an eine solche Aufgabe herantritt, verliert sich in Hymnik und Apologetik. Wem einzig und allein das kritische Vermögen, das Auge für Schwächen eignet, wird leicht zum Karikaturisten, zum bloßen Seelenzergliederer oder zum Registrator des Menschlich-Allzumenschlichen. Mit dem in die Tiefe der Seele dringenden analytischen Blick des Biographen allein ist es aber noch nicht getan. Seine Arbeit verlangt Erstreckung auch in die andere Dimension, in die Breite des Lebens. Das geschichtliche Gesichtsfeld des Biographen muß so umfassend sein wie das Quellgebiet, aus dem die von ihm dargestellte große Persönlichkeit ihre schöpferischen Kräfte speist. Die Fülle der Fragestellungen muß der Vielseitigkeit der künstlerischen Erlebnisse des Helden entsprechen, die Methodik des Geschichtsschreibers soll so beweglich und anpassungsfähig sein, wie die Absichten, Strebungen und Gemütszustände des Modells variabel sind. Nicht das bloße Aufsuchen äußerer Lebensumstände, nicht die bloße Feststellung einzelner Beziehungen zwischen dem Künstler und seinen Werken oder zwischen einzelnen Teilen der künstlerischen Erscheinungen kann das Ziel der großen monographischen Behandlung sein. Vielmehr: die genetische Erklärung des Kunstwerkes auf psychologisch zwingende Weise, die Analyse der Gesamtlage des Bewußtseins, dem die Leistung entspringt, die Aufdeckung des Anteils, den der Schaffensprozeß an den durch ihn bedingten Formen hat, das bildet ihren Inhalt. Je größer nun aber die künstlerische Persönlichkeit, um so mehr entzieht sie sich jeder im engeren Sinne wissenschaftlichen Analyse. Das Inkommensurable des Genies erschließt sich nur der Intuition. Gerade das, was die großen Meister „groß“ macht, ist mit rationalen Methoden und

Mitteln nicht zu fassen. Hier werden die höchsten Ansprüche an den Biographen gestellt und von ihm Eigenschaften des Dichters verlangt. Wie letzte mathematische Aufgaben sich nur mit Hilfe der Phantasie lösen lassen, so auch die letzten und feinsten psychographischen Probleme.

Grimm brachte die dichterische Anlage, die Gabe, Menschen zu erkennen und Menschen darzustellen, an die biographischen Arbeiten heran. Ihn hielt ein richtiger Instinkt in diesem Kreis literarischer Aufgaben zeitlebens fest. Er erlebte noch die Milieutheorie Taines, der das Wesen auch der großen Persönlichkeiten aus einer Fülle einzelner Einflüsse, aus sozialen, wirtschaftlichen, geistigen, gesellschaftlichen, klimatischen rassehaften und anderen Faktoren restlos aufzubauen sich vermaß. Diese Methode hatte die Dichternaturen gegen sich. Wildenbruchs Nachruf auf Grimm spielt auf solche geistesgeschichtlichen Kämpfe an, wenn es in ihm heißt: „wenn Sie wieder unter die Milieupropheten zurückkommen, dann sagen Sie ihnen . . . daß es nicht wahr ist, wenn man behauptet, daß die Menge und die Masse aus sich heraus die Dinge vollbringt, sondern daß sie immer wartet und hofft, bis daß der nötige Eine kommt, der sie aus dem glotzenden Haufen in einen großen, einheitlichen und starken Körper verwandelt. Und diese Gedanken und Empfindungen sind es, die den Mann da . . . ein Leben lang begleitet haben, erfüllt und erwärmt.“

Grimms Methode ist individualisierend und die Phänomene isolierend. Nicht nur, daß er aus dem unendlichen Reichtum geschichtlicher Erscheinungen die wenigen Ausnahmenaturen, die seinen Enthusiasmus entzündeten, herausgriff, er isolierte auch in der monographischen Behandlung dieser Heldengestalten die Figur gegenüber ihrer Zeit. Mehr sogar, als sich vom Standpunkte der Geschichtswissenschaft vertreten ließ. Er setzte die Akzente mit dem Recht des Literaten. Die „große Kunst der Hintergründe“ (H. v. Hofmannsthal) — Justis Meisterschaft hat sich in ihr bewährt! — sie war Grimm nicht gegeben. Es handelt sich hier um eine nicht ungefährliche Ökonomie seines Denkens. Reinhold Steig erzählt, daß Grimm, je älter er wurde, desto mehr darauf ausging, „die Vielheit der ihm historisch bekannten Tatsachen geistig zu bezwingen und von wenigen Gesichtspunkten aus zu beherrschen . . . Von dem Hauptwerke eines großen Mannes sei bei seiner Lebensbetrachtung auszugehen, alles Frühere und Spätere aber als untergeordnet anzugliedern und so rasch als mög-

lich abzutun. Für geschlossene Zeitläufte hätten allein die in ihnen entscheidenden Männer, für ganze Perioden der Weltgeschichte die allergrößten Männer einzutreten". Diese Ausleseverfahren fälscht das Bild der Wirklichkeit zugunsten gewisser starker dichterischer Wirkungen. Grimm vertrat einen wissenschaftlichen Aristokratismus. Er wollte nur auf den Königswegen der Methode schreiten, nur in der exklusivsten Gesellschaft der Vergangenheit verkehren, sich gleichsam eine Tribuna des Geistes bauen. Das sind aber im Grunde Wissenschaftsideale des 18. Jahrhunderts.

Noch nach einer anderen Seite hin zwingt die Grimmsche Art der Biographie zur Kritik. Seine romantisch-enthusiastische Natur hat ihm den Blick getrübt. Der panegyrische Ton durchkreuzt die pragmatisch-biographische Darstellung. Grimm ist, ohne es zu wollen, der Schutzgeist jenes neuromantischen Heroenkultus geworden, dem die Genieapotheosen Henry Thodes ihre Entstehung verdanken. Aus der Stoffülle und den Tatsachenmassen ein großes Schicksal von symbolischer Bedeutung erstehen zu lassen, das war Grimms eingleisiger Natur versagt. Dazu bedurfte es der tieferen, stilleren und doch auch innerlich reicheren Menschlichkeit Carl Justis.

Letzten Endes war Grimm eine rhetorische Begabung. Die Vorlesung — für Justi eine Marter — bedeutete für Grimm die ihm gemäße Ausdrucksform. Sie gewährte seinem mitteilungsbedürftigen Wesen die fast tägliche Aussprachemöglichkeit vor dem empfänglichsten Publikum, vor der studentischen Jugend. Nicht im pädagogischen Dialog des Seminars, im Monolog des Kollegs gab Grimm sein Bestes. Der leichte Ton der literarischen Plauderei der klassisch gebildeten Gesellschaft und eine zu Zeiten ins Pathetische und Sentimentale ausgleitende leidenschaftliche Anteilnahme an den großen Kunstwerken verbanden sich in seinem Sprechstil zu persönlich starker Wirkung. Auch seine Schreibweise steht unter dem Zeichen des gesprochenen Wortes. Aus Vorlesungen entstand der Goethe, Vorlesungen liegen der Form der dritten und der folgenden Auflagen des Raphael-Buches zugrunde. Seine im Laufe von fünfzig Semestern in Berlin über literarische Gegenstände gehaltenen Kollegs zu einer „Geschichte des geistigen Wachstums der Deutschen" zu gestalten, war einer der letzten Lieblingsgedanken Grimms. Aus der Gabe und Neigung zum Sprechen erklärte sich auch, daß ihm als höchste Leistung

biographischer Natur schließlich nicht mehr das Buch vor Augen stand, sondern das lebendige Wort „in Verbindung mit Schattenwürfen des Skioptikons“. Er hat die modernen Reproduktions- und Illustrationsverfahren willkommen geheißen im Gegensatz zu Justis Abscheu vor jeder mechanischen Bildwiedergabe, weil sie seine rhetorischen Wirkungen unterstützen. Justi brauchte die Einsamkeit seines Zimmers, um mit der Feder in der Hand „beredt“ zu werden, Grimms Darstellungsfähigkeit entzündete sich, Kunstwerke interpretierend, vor dem Auditorium.

Über „die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über neuere Kunstgeschichte durch das Skioptikon“ hat Grimm in der Nationalzeitung (1892) ausführlich berichtet. „Der Lichtbildapparat“ — darin sah Grimm seinen wesentlichsten Vorzug — „machte es möglich, eine sichere Scheidungslinie zwischen dem die Seele menschlich Ergreifenden und dem bloß kunsthistorisch Interessanten zu ziehen.“ In einem Briefe aus dem Jahre 1894 schreibt Lichtwark, daß er Grimm besucht habe. „Ich fand ihn frühstücken in Gesellschaft eines Sonnenstrahls und seines Kanarienvogels . . . Freitag soll ich in die Vorlesung kommen, dann will mir Grimm seine Apparate vorführen, mit denen er beim Vortrag die Kunstwerke, von denen die Rede ist, an die Wand wirft.“ Heute, ein Menschenalter später, sind wir eher geneigt, die Fehlerquellen des Skioptikons als seine Vorzüge zu erkennen und vor einer Verbildung des Auges durch das Studium nach Lichtbildern zu warnen. —

Grimm fühlte sich mit der Ausnutzung der methodischen Vorzüge, die die modernen Demonstrationsmöglichkeiten gewährten, ferner mit seiner stark gefühlsmäßig betonten Erklärungskunst und schließlich mit der Betonung des Literarisch-kulturgeschichtlichen in seinen Vorlesungen und Büchern auf einem akademischen Vorposten. Er kannte die Angriffe aus dem „antiquarischen“ Lager der Kunstwissenschaft, wo man die von der Anschauung und Empfindung relativ losgelöste Arbeit an Oeuvre-Katalogen, die Fundberichte und Attributionen als die einzig wissenschaftlichen Leistungen des Kunsthistorikers betrachtete. Demgegenüber betonte er aber mit Selbstgefühl, daß es auch Lehrer geben müsse, „die in erster Linie auf die Schönheit und Größe der dargestellten Ideen und Gestalten hinweisen und der aufwachsenden Generation von der Mission der großen Künstler im fortschreitenden Leben der Völker reden“.

In der Jugend die Empfindung für Größe und Geschichte der nationalen Phantasie zu wecken, das hielt Grimm für die vornehmste Aufgabe des akademischen Lehrers der Kunstgeschichte, dann kam für ihn erst die Wissensübermittelung. Das Leben der großen Männer, an denen sein Herz hing, betrachtete Grimm nicht als abgeschlossene, der historischen Erkenntnis sich erschließende Komplexe von geschichtlichen Tatsachen, vielmehr als ein Lebendiges, als eine fortwirkende Macht. Grimms dichterische Phantasie rief ihm die Helden greifbar-anschaulich vor Augen. Mit dieser erhabenen Auslese von Menschen verband ihn eine den Wechsel der Zeiten überdauernde Geistesfreundschaft. „Große Männer nehmen in uns immer neue Gestalt an", sagte Grimm in einem Rückblick auf die Rolle, die Bismarck in seinem Leben gespielt hatte. Sein starkes Gegenwartsgefühl aus dem Anteil an politischen, literarischen, künstlerischen Tagesereignissen oft leidenschaftlich herausbrechend, stellte ihn immer wieder vor die Frage, was die Vergangenheit für die Gegenwart bedeute. Er suchte die Geschichte an die bewegenden Gedanken der Zeit anzuknüpfen. Dadurch bestimmten sich seine Fragestellungen und Zielsetzungen, hier lagen Schwächen und Stärken seiner Einseitigkeit. Von dieser Einstellung aus kam Grimm aber auch zu den bleibenden, großartigen Perspektiven, die sein künstlerisch-wissenschaftliches Arbeiten ihm erschloß. So zu dem Kapitel „Raphaels Ruhm in vier Jahrhunderten", das in der zweiten Auflage des Raphael-Buches (1886) an der Spitze des Ganzen stand, von der dritten Auflage (1896) an den Abschluß der Monographie bildete, und zu dem „Fragment": „Raphael als Weltmacht." „Nicht um seine verrauschten Erlebnisse handelt es sich heute, sondern um das Gesamtgefühl, das seine Persönlichkeit der heute lebenden Menschheit einflößt." Grimms Verdienst bleibt es, den Wandel der Urteile der Generationen über einen großen Künstler und in diesem Stellungswechsel die Entwicklung des höheren Kunstgefühls an einem Musterbeispiel verfolgt zu haben. Er tat den Schritt vom Figurenbild zum Mythus. Untersuchungen dieser Art über die Geschichte der Wirkung großer Bildner stehen auch heute — abgesehen von den Arbeiten Hothos und Josef Gantners — größtenteils noch aus.

Grimms Beiträge zur Mythologie der großen Männer sind die reifsten und originellsten Gaben, die wir seiner literarisch-ästhetischen Grundlage danken. In den autobiographischen einleiten-

den Bemerkungen zu den „Fragmenten" streift Grimm die Formung, die die großen Figuren der Weltgeschichte durch die sagenbildende Volksseele unablässig erfahren. In den Helden der Ilias oder des Nibelungenliedes, in Shakespeares Königsgestalten und in Goethes Iphigenie und Faust erblickt er Urbegriffe nationaler Traumwelten, Wiederbelebungen von ewigen Gefühlen und Idealen der Völker, denen die Dichter, „unbewußt das Längstvergangene wiederentdeckend", historische Namen beilegten. „Einmal haben sie gelebt! Diese Ausgeburten dichterischer Phantasie scheinen mir heute noch mitten in die lebenden Völker hineinzugehören, als Teile von ihnen. Es wird ihnen der Anschein in ehemalige Jahre fallenden Daseins nur aufgedrängt."

Grimms Überzeugung war, daß auch die großen Künstler: Raphael, Michelangelo und andere in diese Reihe mythisch werdender Urgestalten allmählich einrücken würden, teilweise auch schon eingerückt seien; ein Prozeß, den das wissenschaftliche Denken allein zu erfassen keine Mittel besitzt, der sich vielmehr ganz nur dem erschließt, der gleich dem Dichter am Busen der still und stetig schaffenden Volksphantasie ruht. „Ich halte die Vermischung von aktenmäßig sicher Berichtetem, scheinbar Tatsächlichem mit dem der offenbar freiwaltenden Phantasiearbeit der Völker Entsprungenen, die ich mir auch Geschichte zu nennen erlaube, für keine Gedankenspielerei. Ich bin überzeugt, es werde diese meine Auffassung historisch-dichterischer Charaktere um sich greifen und möchte Rechenschaft ablegen darüber. Vielleicht tue ich damit etwas, das mir den Dank später geborener junger Leute einbringt." —

Jedesmal, wenn die Kunstforschung in Gefahr ist, sich allzu tief in die Künstlergeschichte, die stets ein starkes menschliches Interesse für sich haben wird, zu verlieren, reißt eine starke Hand sie zurück auf den Weg der eigentlichen Kunstgeschichte, zu den sachlichen Problemen. Winckelmann schuf im 18. Jahrhundert zuerst einen solchen Ausgleich zwischen Künstler- und Stilgeschichte. Burckhardt behandelte im 19. Jahrhundert die Kunstgeschichte „nach Aufgaben" und führte sie damit wieder zur Selbstbesinnung auf die eigentlichen künstlerischen Inhalte der großen schöpferischen Leistungen und Perioden. Die Reaktion auf Grimms poetisierende, ja mythologisierende Künstlerbiographik erfolgte in den formalanalytischen Arbeiten seines Amtsnachfolgers Heinrich Wölfflin. Grimm fragt immer wieder

nach Michelangelo und Raphael, Wölfflin untersucht „die klassische Kunst“, als vollentwickeltes Stilphänomen der italienischen Renaissance. Grimm ordnet den geschichtlichen Stoff nach Persönlichkeiten, Wölfflin — im systematischen Teil seines Buches — nach Begriffen. Dort führt der Weg zu den großen Namen, als zu den Elementen, auf denen die höhere Bildung des menschlichen Geistes beruht, hier zu einer „Kunstgeschichte ohne Namen“, die in klaren und geordneten Begriffen die „Geschichte des künstlerischen Sehens“ des europäischen Menschen ablesen läßt. Die Kunsthistorie kann weder auf die eine noch auf die andere Grundform historiographischer Behandlung verzichten. Sie sind ihr gleichermaßen lebensnotwendig. Nur von beiden Seiten läßt sich eine wirklich einigermaßen erschöpfende wissenschaftliche „Ansicht“ künstlerischer Dinge gewinnen.

Heute bildet sich — zunächst und am deutlichsten auf dem Gebiete der Literatur- und Philosophiegeschichte — ein neuer Begriff der Heldengeschichte. Sie läßt das individualpsychologische Moment, das leibhaft Persönliche zurücktreten hinter dem symbolischen Gehalt heroischer Existenzen. Burckhardts Wesens- und Begriffsbestimmungen historischer Größe, Diltheys vergeistigte und vergeistigende Psychologie und Typologie künstlerischer Schaffensprozesse, Nietzsches Da-Sein als Seher und Sager, sie hatten die Wege bereitet zum Wiedergewahrwerden des Großen. Der Sinn für das Unbedingte, Wesenhafte, Ursprüngliche, Werthaltige der wahrhaft großen Dichter, Denker, Bildner, Täter erwacht wieder, ein Empfindungsvermögen, das der Historismus, da er nur das Bedingende, das Abgeleitete, das Mittelbare, das Milieuhaltige, das Fließende erfaßte, gelähmt hatte. In einer Welt, die entgottet ist, in der der mittelmäßige Mensch zum Maß aller Dinge zu werden droht, hat die Erreichung heroischer Sinnbilder der lebendigen, die Welt gestaltenden Kräfte nicht nur ihr Recht, sie wird zur Pflicht. Unter Führung des Dichters, in dem sich der Sinn der Zeiten und Gestalten offenbart, haben Wesen, Schicksal und Mythus Shakespeares und Goethes, Kleists, Nietzsches und Napoleons bereits ihre Deuter gefunden. Das erste kunstgeschichtliche Buch, das aus dieser neuen geistigen Haltung entstand, ist — so erfüllt sich Herman Grimms Prophezeiung — wiederum ein Raphael!



VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

(Gemälde und Handzeichnungen Raphaels)

Alle angegebenen Maße in Zentimetern

Die Photographien, die unseren Kupfertiefdrucken zugrunde liegen, stammen aus folgenden Quellen:

Fratelli Alinari, Florenz: 5, 6, 31, 66, 67.

D. Anderson, Rom: 1—4, 7—11, 14, 18, 20, 21—26, 30, 35, 36, 38, 39, 41—45, 47, 49, 50, 61—65, 68, 70, 73—75, 78—81.

Julius Bard, Berlin: 12, 19.

Reichsdruckerei, Berlin: 53, 82.

Wolfrum, Wien: 15.

Für die übrigen Abbildungen wurden offizielle Photographien der Museen und private Aufnahmen verwendet.



INHALT



